Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt VIII

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1930

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski
Adres Redakcji i Administracji
Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie. Złota Nr. 7/9
Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

DO HISTORJI MUZYKI WIELOGŁOSOWEJ W POLSCE Z KOŃCA XV WIEKU

Ilość polskich zabytków (rękopisów) muzyki figuralnej z drugiej połowy XV wieku jest dotychczas bardzo nieznaczna. Składają się na nią trzy pieśni religijne na 2 wzgl. 3 głosy z tekstem polskim, jeden hymn dwugłosowy z tekstem łacińskim, jedne lamentacje trzygłosowe z tekstem łacińskim i pięć opracowań „libri generationis" („genealogiae") na 3 wzgl. 4 głosy. Wszystkie te zabytki należą bądź do prymitywnej bądź do częściowo uregulowanej muzyki figuralnej. Nie są one żadną miarą pełnym lub choćby tylko ogólnym obrazem polskiej twórczości muzycznej tego okresu, co choćby ze względu na działalność Henryka Fincka (zm. 1527) na dworze królewskim w Krakowie (ok. 1480 — 1490) może stanowić wielką zachętę do dalszych, niewątpliwie bardzo żmudnych lub zdanych prawie na los przypadku poszukiwań za innemi, „właściwszemi" źródłami ówczesnej muzyki polskiej. Nie tłomaczyłaby się jasno praktyczna i teoretyczna działalność Sebastjana z Felsztyna w pierwszem ćwierćwieczu XVI wieku, gdyby jej nie poprzedziły dzieła zupełnie innego pokroju, niż przeważająca większość wspomnianych zabytków. Gdyby nawet nie odpowiadało rzeczywistości twierdzenie, ciągle jeszcze na pół legendarne, że Henryk Finck, jeden z największych ówczesnych mistrzów muzyki niemieckiej, kształcił się w Krakowie, to nie moglibyśmy uznać luki pomiędzy Mikołajem z Radomia (ok. 1420 — 1430?) i jemu współczesnymi a Sebastjanem z Felsztyna, za ewolucyjnie zrozumiałą, zwłaszcza w zakresie muzyki kościelnej. Nie byłoby zapewne słusznem twierdzenie, iż I szkoła niderlandzka a może i wcześniejsi reprezentanci II i ich następcy, nie byli znani w Krakowie, jeśli nie w Polsce. Muzyczny druk od r. 1500 niewątpliwie wzmógł wydajność polskiej twórczości muzycznej, ale w zakresie uregulowanej już techniki polifonicznej nie stworzył jej dopiero, jakby to zresztą wynikało z niektórych zabytków polskich, powstałych około r. 1500. Mimo to nie możemy sobie narazie nawet wyobrazić, jak przedstawiały się w II połowie

XV wieku polskie wielogłosowe msze i „propria missae" oraz polskie motety. Jeśli ponadto weźmiemy pod uwagę fakt, iż nie możemy z całą dokładnością oznaczyć dat powstania trzech jedynie zachowanych kompozycyj Sebastjana z Felsztyna (zm. po r. 1543) [1]), to wspomniawszy jedynie o czterogłosowym hymnie Jerzego Libana z Lignicy z r. 1501 [2]), przesuniemy tę lukę (co do „terminus ad quem") zapewne w pobliże lat, w których powstała słynna tabulatura organowa Jana z Lubiina (1536 — 1548) [3]). Twierdzenie bowiem, iż zawarte w tej tabulaturze utwory Mikołaja z Krakowa (monogram: *„N. C."*) „wyprzedzają dzieła Sebastjana z Felsztyna" [4]), nie jest możliwe do przyjęcia już choćby z tego powodu, że utwory oznaczone w tabulaturze monogramem tego kompozytora odznaczają się dojrzalszą techniką i nowszym stylem, niż dzieła Sebastjana z Felsztyna. W najlepszym więc razie twórczość tych obydwóch kompozytorów przypada na ten sam okres, t. j. na I połowę XVI wieku. Między dziełami tych twórców a zabytkami z XV wieku pozostaje więc nadal luka, której narazie nie jesteśmy w stanie wypełnić.

Badania nad muzyką polską XV wieku znajdują się dopiero w stadjum początkowem. Dokładne określenie związku pomiędzy muzyką polską II połowy XV wieku a muzyką zachodnią jest narazie niemożliwe. Dlatego zadaniem tej pracy jest zbadanie w granicach możliwości tylko zabytków z końca XV wieku, z pominięciem zbadanej już dwugłosowej pieśni marjańskiej „O najdroższy kwiatku" [5]). Treścią bowiem tej pracy ma być omówienie zabytków muzyki *liturgicznej* wielogłosowej, z pominięciem jednak wyżej wspomnianych i również już zbadanych trzygłosowych Lamentacyj [6]). Zajmiemy się zatem *pięcioma* opracowaniami figuralnemi *„Libri generationis"*, znajdującemi się w rękopisach krakowskich (p. niżej). Rodzaj zabytków i ich charakter liturgiczny wymaga, aby uwzględnić badania nad chorałem i notacją neumatyczną (i częściowo mensuralną) w Polsce tego okresu. Badania te zapoczątkowały prace X. Dra Wacława Gieburowskiego (Poznań) [7]). Zajmują się one także teorją muzyczną a częściowo także notacją neumatyczną tych czasów. Są to jednakże badania wymagające jak najwszechstronniejszych opracowań poszczególnych rękopisów i druków chorałowych, aby obraz praktyki neumatycznej i chorałowej w Polsce był całkowity i jasny. Dlatego też zajmując się wyżej wymienionemi zabytkami, zwracać będziemy uwagę również na kwestje z tem zagadnieniem związane, zagadnieniem należącem do najbardziej piekących spraw historji muzyki polskiej i niewątpliwie bardzo trudnem wobec braku nawet wstępnych prac bibljograficznych.

„Księgę pokoleń" („Liber generationis" lub „Liber genealogiae") według ewangelji św. Mateusza wykonuje kapłan podczas mszy śpiewanej, wzgl. djakon podczas mszy uroczystej w dniu św. Joachima i w święto „Nativi-

tatis Mariae Virginis“ (8 września), jako składową część „proprii missae“, nadto w dniu Bożego Ciała przy pierwszym ołtarzu. Jest to śpiew przeznaczony dla solisty. Po wprowadzeniu i zastosowaniu figuralnej muzyki do obrzędów liturgicznych kościoła rzymskiego, gdy różnemi sposobami, zależnie od techniki i stylu muzycznego danej epoki, opracowywano zrazu części, potem zaś całości „ordinarii missae“, nie pomijano również perykop ewangelij, jakkolwiek uważano je słusznie za mniej odpowiednie do celów muzyki figuralnej, a to ze względów melodycznych (ton lekcyjny). Przeznaczano je jednak dla uroczystych świąt.

Wśród kompozycyj opartych o tekst ewangelij znane są tylko nieliczne figuralne opracowania księgi pokoleń. Bibljografja i historja muzyki zajmowały się niemi niewiele, wyszczególniając niemal tylko kompozycje wieku XV i XVI[8]), nie wymieniając natomiast tych, które pochodzą z wczesnego średniowiecza, prawdopodobnie z tego powodu, że albo ich pozostało niewiele, albo też, że nie zwrócono na nie narazie uwagi. Do kilku znanych figuralnych opracowań tekstu księgi pokoleń dodajemy *pięć*, zawartych w trzech krakowskich rękopisach pochodzenia polskiego. Dwa z nich posiada Archiwum kapituły katedralnej krakowskiej na Wawelu, jeden zaś jest w posiadaniu Bibljoteki Polskiej Akademji Umiejętności. Na jeden rękopis wawelski zwrócił już uwagę X. Dr. Ignacy Polkowski w r. 1884[9]), zaś X. Dr. Józef Surzyński po raz pierwszy stwierdził w r. 1885[10]) figuralne ustępy w tymże rękopisie, zwanym „kancjonałem Gosławskiego“. Drugi rękopis wawelski, w katalogu X. Polkowskiego nie uwzględniony, zbadał w r. 1924 prof. dr. Adolf Chybiński i stwierdził pochodzenie jego z początku XVI wieku oraz zawarte w nim dwa opracowania „libri generationis“. W r. 1909 wykrył ten sam badacz w rękopisie P. Akademji Umiej., sygnowanym nrem 2216, również dwie wersje opracowania księgi pokoleń[11]); opis zaś tego rękopisu, dość ogólnikowy, podaje katalog rękopisów P. Akad. Umiej., opracowany przez Dra Jana Czubka i wydany w r. 1912[12]).

Pięć tych zabytków — to jedyny dotychczas materjał do historji muzyki figuralnej z liturgicznem zastosowaniem w Polsce w II połowie wzgl. z końcem XV wieku, jakkolwiek styl ich rzuca niekiedy pewne światło raczej na kościelną muzykę polską z czasów wcześniejszych. Styl ten wyklucza również porównanie ich nietylko z opracowaniami księgi pokoleń, wydanemi po r. 1500, ale także z jednem opracowaniem jej, zawartem w słynnych „Codices Tridentini“. Zestawienie zaś krakowskich „Libri generationum“ powoduje, że zajmiemy się naprzód rękopisem Akademji Umiej., następnie zaś dopiero rękopisami wawelskiemi, mimo, że jeden z nich posiada datę wcześniejszą. Daty te, w rękopisach zawarte, nie oznaczają zresztą bynajmniej czasu powstania wszystkich zabytków, w tych rękopisach zachowanych.

Temat nasz wymaga dokładniejszego wglądu w rękopisy i ich treść.

Rękopis P. Akademji Um., w wymiarach 21×15 cm., nie posiada wierzchniej części oprawy ani też początku, brakuje jednak przypuszczalnie tylko pierwsza karta. Zachowany spód okładki (środek jest zniszczony) zrobiony jest z drzewa i pokryty skórą, z wyciśniętemi na niej ornamentami roślinnemi (liście). Na czterech rogach są umocowane ćwieki. Na wewnętrznej stronie spodniej okładki są umieszczone napisy „Domino" i „Inri", pod któremi czytamy: „Stanislaus Lipnicki canonicus et of[ficialis] C[ollegiatae] Sand[omiriensis]". Napis ten pochodzi z ręki późniejszej niż ta, która pisała cały rękopis; inne jeszcze napisy pochodzą od jego późniejszych właścicieli. Paginacja jest nowa i stosuje się do liczby kart, których jest 130. Na treść rękopisu składają się przeważnie teksty i melodje liturgiczne, pisane notacją djastematyczną o charakterze gotyckim. Przeważają teksty zaopatrzone melodjami. Spis treści jest ułożony według przynależności ustępów do obrzędów liturgicznych i według tego, czy stanowią one dla siebie pewną całość. Kolejność treści jest następująca:

I Magnificat; tylko połowa druga z powodu zaginięcia pierwszej karty (k. 1r - 2r). II. Ite missa est; wersje zakończeń mszy, przeznaczone na różne święta (k. 2v - 3r). III. Benedicamus Domino, poczem znowu brak jednej karty (k. 4r - v). IV. *Liber generationis;* utwór wokalny, zawierający ustępy *trzygłosowe* (k. 5r - 8v); na k. 5r pomiędzy „(vox) *media*" i „*discantus*" znajduje się napis: „*Anno Domini MCCCC nonagesimo sexto*", jeszcze niżej zaś: *hic reperies tres voces scilicet tenor*(em), *medium et discant*(um)". Pierwsza strona karty 9 niezapisana. V. *Liber generationis;* utwór wokalny, zawierający ustępy *trzy i cztero - głosowe* (k. 9v - 18r); na k. 10r u dołu napis: „*Hic liber generationis quatuor vocum scilicet discantus, tenor, contratenor et altus, qui est notatus anno* Mcccc LxxxxVII". VI. Summa sacrificiorum per Johannem Cardinalem (k. 18v - 32r), na k. 32v napis „Audiens sapiens sapientior erit et interiens gubernaculia possidebit" (cytat z Księgi mądrości). VII. Officium missae (bez nut; k. 33r - 48v). VIII. *Lamentationes* (k. 49r - 65v); jedna z lamentacyj posiada wstęp *trzygłosowy* (k. 62r); na k. 58v u dołu napis „*Per me Leurentium de Gyesky sub Anno Domini 1496*". IX. Dominicalis Passio (k. 66r - 113r); 1. secundum Mattheum (k. 66r - 83v), 2. sec. Marcum (k. 84r - 98v), 3. sec. Lucam (k. 99r - 113r). X. In Parasceve (k. 113v - 126v). XI. Incipit nova historia super occisionem flebilem Graecorum de destructione Constantinopolitanae Civitatis totaliter facta in crast'no Sancti Barthlomaei Apostoli Anno Domini MCCCC quinquagesimo tertio (k. 127r - 130r). XII. Ep(istola) qua(m) bai(a)setus pri(n)ceps turcoru(m) misit Johan(n)i Alb(er)to regi Poloniae an(n)o domi(ni) 1497 k. 130v). W dolnej połowie ostatniej strony napis: „*Laurentius de Gyeski* artium liberalium baccalaureus ad petita domini Jacobi vicarii in Magna Opathow Ecclesiae Sti. Martini in praefata hunc librum pietate motus legat, quam sub consciencia ab eadem Ecclesia alienare praesumat nullus: ideo oretur pro eo, rogat". Następuje późniejszy dopisek: „Alleluya Virgo Maria Jesus Nazarenus".

Obszerniejszym jest „kancjonał G o s ł a w s k i e g o" z archiwum wawelskiego, zawierający trzecie opracowanie księgi pokoleń. Rękopis ten, o wymiarach 38 × 28,5 cm, oprawiony jest w deski pokryte pergaminem i posiada okucia na 4 rogach i środkach obydwóch części okładki. Okucia

mają wyryte ornamenty liściowe. Na okuciach sprzączek widzimy postacie chimery czy sfinksa; górne sprzączki są obleczone blachą, na której pozostały litery, stanowiące część jakichś słów (charakter gotycki). Na grzbiecie oprawy u góry jest nalepiona karta z wydrukowanym (w XIX w.) napisem „Cantionale“ i datą „1489“, nadto dopisany ołówkiem wyraz „Passionale“. U dołu grzbietu umieszczono kartę z wydrukowaną liczbą „89“ oraz z dopisywanemi w różnych czasach liczbami „90“ i „58“, jako sygnaturami dokonywanemi przy inwentaryzacjach bibljoteki kapitulnej. Na wewnętrznej stronie wierzchniej części okładki widzimy u góry napis „nil nisi divinum stabile et caetera fumus“, pod nim zaś litery „P.M.“. a jeszcze niżej t. zw. symbolum Athanasianum: „Ante omnia opus est ut teneas catholicam fidem“. Na wewnętrznej stronie litery „I C L S“. Rękopis liczy 188 kart, paginacja (dokonana przeze mnie) odnosi się do stron (nie kart). Na pierwszej stronie rękopisu znajduje się u góry napis: „Iste liber est comparatus per venerabilem virum dominum J o h a n n e m G o s ł a w s k i Canonicum Cracoviensem et Custodem Visliciensem Anno Domini Millesimo quadringentesimo octuagesimo nono et donatus Ecclesiae Cracoviensi. Ideo oretur pro eo“. Później dopisano: „Laudans invocabo Dominum et ab inimicis meis salvus ero — Anno Domini 1588“. Strona druga jest niezapisana, treść zaś rękopisu zaczyna się na stronie trzeciej i jest następująca:

I. Quatuor Passiones et Evangelia. Passio Domini Nostri Jesu Christi (s. 3 — 119): 1. secundum Mattheum (s. 3 — 38), 2. sec. Marcum (s. 39 — 66), 3. sec. Lucam (s. 67 — 97), 4. sec. Johannem (s. 97 — 119). II. Sequuntur 9 Lamentationes (s. 120 — 159); s. 160 pusta. III. Sequuntur Antiphonae: 1. Magna feria sexta (s. 161 — 168), 2. Exultet iam angelica turba (s. 169 — 180), 3. Kyrie eleyson (litanja, s. 181 — 188), 4. Per omia saecula (na poświęcenie wody. s. 189 — 200). IV. Officium feria quinta (s. 201 — 620): 1. msza na Wielki Czwartek (tylko tekst; s. 201 — 233), 2. Ad faciendum mandatum (ceremonjał przy myciu nóg starcom, przyczem brak psalmu; s. 234 — 260); po s. 240 brak kilku kart. *V. Liber generationis secundum Mattheum,* zawierający opracowania *trzy i cztero - głosowe* kilku ustępów (s. 261 — 291). VI. Dziewięć psalmów zaczynających jutrznię na różne uroczystości (s. 292 — 326). VII. Sześć oracyj, benedykcyj i formuł liturgicznych (s. 327 — 337). VIII. Placebo Domino (nieszpory żałobne, s. 338 — 357). IX. Czternaście oracyj za zmarłych (s. 358 — 361), poczem s. 362 pusta X. Cztery benedykcje (s. 363 — 376).

Trzeci rękopis, zawierający dwa opracowania „libri generationis“, znajduje się również w Archiwum Wawelskiem. Nie posiada żadnej sygnatury i nie jest uwzględniony w katalogu X. P o l k o w s k i e g o. Format rękopisu: 37 × 26 cm. Rękopis jest oprawiony w XIX w. w tekturę ze skórzanym grzbietem i skórzanemi rogami. Liczy 163 karty. Spisano ich część zapewne na samym początku XVI wieku, dodatki zaś powstawały w ciągu XVII i XVIII, a może jeszcze z początkiem XIX wieku. Jest to konwolut, zawierający także części mniejszego formatu, niż cały rękopis, na którego treść składają się:

I. In festo S. Josephi Confessoris Sponsi B. M. V. (antyfony s. 1 — 18, na końcu: „Anno Domini 1786“), s. 19 — 20 puste. II. Officium Sanctissimi Cordis Christi Jesu (zbór hymnów, responsorjów i antyfon, s. 21 — 41), s. 43 — 44 puste. III. Officium proprium et Missa S. Joachim Genitoris B. V. M. Protectoris Regni Poloniae (zbiór hymnów, resp. i antyfon, s. 45 — 62 i 63 — 64); na s. 45 data „1767“, na s. 63 — 64 notacja mensuralna. IV. Missa S. Josephi a Cupertino (s. 65 — 67); s. 68 pusta. V. Officium Almae Domus Lauretanae (s 69 — 83); s. 84 pusta. VI. Passio Domini Nostri Jesu Christi (bez pocz., przed s. 85 brak kilku kart; s. 85 — 159). VII. Exultet iam angelica turba (s. 160 — 170). VIII. Benedictio fontis (s. 170 — 179). IX. *Liber generationis Jesu Christi* (utwór *trzygłosowy;* s. 180 — 187). X. Popule meus (s. 188 — 192; przed s. 193 brak kilku kart). XI. Litanja (s. 193 — 201). XII. Missa contra pestem (s. 202 — 208). XIII. Officium Angeli Custodis (s. 208 — 224; w połowie s 224 data: „1620, 29 7-bris“). XIV. Votiva Missa de Immaculata Conceptione s. 227 — 231; na s. 227 napis: „Sequens votiva... fundata in bonis Pisarzowice in districtu Oswiecimensi sita pro 555 flor. polon. per venerabilem Joannem Włoch alias Piłca poenitentiarium et vicarium Ecclesiae Cathedr. Crac. sumpta, ex quibus etiam flor. dantur per divisorem pro tempore existentem vicariis viritim grossi decem ut omnes septimanatim missam pro sacerdote defuncto temporibus perpetuis absolvant. Quiquidem Joannes morte repentina a vivis sublatus Anno Domini 1622 16 Januarii sepultus in Ecclessia S. Georgij“). XV. Officium Gratiarum actionis pro victoria ex Turcis obtenta 1683 (s. 232 — 243 i 244 — 257; dwukrotnie — po raz drugi w notacji romańskiej). XVI. In festo septem dolorum (s. 258 — 277; na s. 271 data „1683“); s. 278 pusta. XVII. In octava Sancti Adalberti Episcopi (s. 279). XVIII. *Liber generationis Jesu Christi* (utwór *czteroglosowy* niedokończony, s. 280 — 282; przed s. 283 brak może kilku kart). XIX. Introity, offertoria, gradualia, communiones na różne święta (s. 283 — 294); s. 295 — 299 puste. XX. Tożsamo (s. 297 — 309; na s. 299, 303 i 309 daty: „1767“ i „1768“; na s. 297 — 299 znaki mensuralne). XXI. Missa Romana) s. 311 — 315); s. 310 i 315 — 317 puste. XXII. Antyfony i responsorja (s. 319 — 322). Na s. 325 — 326 indeks z datą „1836“.

Z kolei zajmiemy się losami trzech rękopisów jako tak cennych źródeł muzyki średniowiecznej figuralnej i liturgicznej w Polsce około r. 1500. Losy te nie przedstawiają żadnej komplikacji, jeśli chodzi o rękopisy wawelskie. Kancjonał swój kazał sporządzić G o s ł a w s k i i darował go kapitule w r. 1489, w którym był kanonikiem katedralnym i kustoszem kollegjaty w Wiślicy. O G o s ł a w s k i m posiadamy mało wiadomości; te zaś, które są znane, nie wyjaśniają jego stosunku do muzyki tak liturgicznej, jak figuralnej [13]). Z katalogu P o l k o w s k i e g o dowiadujemy się jeszcze, że w tym samym czasie prócz kancjonału darował jeszcze katedrze mszał [14]). Kancjonał pozostał do dnia dzisiejszego w katedrze (archiwum), prawie bez uszkodzenia. Jedynie kilka kart, zawierających zapewne piękne inicjały (może całostronowe, jak w innych częściach rękopisu) padło przypuszczalnie ofiarą chciwości niekulturalnych „zbieraczy“. W całym kancjonale nie znajdujemy ani jednego imienia i nazwiska w całości wypisanego, tak że o autorstwie opracowań „libri generationis“ nic nie wiemy. Litery monogramowe, umieszczone na wewnętrznych stronach oprawy: „P M“ i „I C L S“ nie odnoszą się zapewne do nikogo innego, jak do pisarzy rękopisu. Zazwyczaj bowiem rękopisy liturgiczne, przedstawiające się okazalej, były pisane przez

dwóch pisarzy wzgl. malarzy. Jeden lub dwóch (każdy z osobna) wpisywał tekst i nuty, co wymagało znajomości chorału i jego notacji; drugi zaś ozdabiał rękopis inicjałami, niekiedy także minjaturami. Wydane źródła archiwalne pozwalają nam z pewnem prawdopodobieństwem odcyfrować powyższe monogramy. „P M" — to monogram żyjącego w czasie powstania i darowizny kancjonału, Piotra Miechowity (Petrus de Miechovia, P. de Miechów, P. Miechovita). Odnośnie do niego są zachowane daty: 1486 i 1490, oraz bliższe informacje, według których był psałterzystą kościoła katedralnego krakowskiego, a więc był powołany do pisania rękopisów liturgicznych z chorałami [15]). Trudniej przedstawia się sprawa z monogramami „I C L S". Jeśli to nie jest skrócenie słów „Jesus Christus laus (et) salus", to „L S" oznacza „librum scripsit" lub „libri scriptor", zaś „I C" oznacza początkowe litery imienia i nazwiska. W takim razie moglibyśmy uznać, że rzeczywiście inny pisarz pisał tekst, inny zaś (t. j. tylko Piotr Miechowita) nuty. Najbliższem byłoby odniesienie liter „I C" do nazwiska Johannes Cracovita, który około r. 1489 był „notarius publicus" w Krakowie [16]). Jest to jednak bardzo wątpliwe, gdyż oparte tylko na części źródeł archiwalnych (t. j. wydanych). Znani z tych czasów inni pisarze ksiąg miewają również imiona Iohannes, ale i Iacobus (bez nazwisk) [17]). Kancjonał Gosławskiego jest typowym „liber choralis" ze względu na swe wymiary i znacznej wielkości litery i nuty. Jest nim także w tym sensie, że z niego nie śpiewał jedynie kapłan-solista, lecz kilku kapłanów wzgl. scholarów (tym ostatnim powierzano wówczas często wykonywanie pasyj). Gdyby nawet nie zawierał ustępów trzy- i czterogłosowych, musielibyśmy uznać go za „liber choralis" w znaczeniu księgi przeznaczonej dla kilku, równocześnie lub kolejno śpiewających tę samą kompozycję wzgl. jej poszczególne części. Zawiera bowiem pasje, wymagające do wykonania trzech śpiewaków-solistów [18]). Partje przeznaczone dla „turba" wykonywały najprawdopodobniej chóry scholarów, jak zresztą świadczą o tem liczne źródła archiwalne (z Krakowa i z innych miast polskich). „Liber choralis" umieszczano wówczas na wysokim pulpicie, aby tekst i znaki nutowe (zazwyczaj wielkie) były widoczne dla całego chóru. Doskonałą ilustracją tych zwyczajów ówczesnych są dwie minjatury z pontyfikału Ciołka i z rękopisu wawelskiego, uwzględnione też przez A. Polińskiego w „Dziejach muzyki polskiej" [19]). Kancjonał Gosławskiego — to jedna z najcenniejszych ksiąg chorałowych wawelskich, także jako źródło historji muzyki liturgicznej w Polsce. Zasługuje na osobną pracę.

Drugi rękopis wawelski powstawał z części spisywanych między samym początkiem XVI wieku i wiekiem XVIII, zanim go oprawiono po r. 1800, używając go nadal. Jak wiele innych rękopisów liturgicznych wawelskich, tak i ten pochodzi ze sfer wikarjackich, które obok psałterzystów i mansjonarzy dostarczyły katedrze największej ilości rękopisów z chorałem. Według

wszelkiego prawdopodobieństwa cały rękopis jest związany z historją praktyki chorałowej w katedrze wawelskiej, historją wymagającą, również ze względu na dzieje muzyki wielogłosowej, osobnej monografji.

Już sam mały format rękopisu P. Akademji Umiej. dowodzi, że w przeciwieństwie do omówionych poprzednio rękopisów wawelskich jest to książka do użytku prywatnego. Księgi liturgiczne bowiem w tym czasie, a wogóle od XIII wieku [20]), posiadały wielkie formaty, odpowiadające ich przeznaczeniu jako „libri chorales“. Nie dziwimy się przeto, że i losy rękopisu Akad. Um. są o wiele bardziej urozmaicone. Rękopis ten w przeciwieństwie do kancjonału G o s ł a w s k i e g o przechodził z rąk do rąk, z jednego miejsca do innego. Z Krakowa wydostał się w XV wieku, wrócił do Krakowa w XX, odbywszy wędrówkę do Opatowa, Sandomierza i Lublina lub Kraśnika. Jak wynika z opisu rękopisu (p. wyżej), zawiera on daty wpisania do niego poszczególnych ustępów: 1496 i 1497, w których cały lub prawie cały rękopis powstał. Nadto pisarz i pierwszy jego właściciel wpisał swe nazwisko: „per me L a u r e n t i u m d e G y e s k y [21]) sub anno 1496“. Nie jest to postać nie znana w historji życia kościelnego w Polsce średniowiecznej. W r. 1496 zapisał się na uniwersytet krakowski. W „Album studiosorum“ figuruje jako „Laurentius Stanislai de (Cracovia) G y e s z k y (ultima Aprilis 4 gr.)“ i „Laurentius Stanislai de G y e d z k y (2 Junii 2 gr.)“ [22]). Z końcem r. 1499 zostaje bakałarzem nauk wyzwolonych [23]), nie sięgając po inne, wyższe stopnie akademickie. Swą godność bakalarską zaznaczył na ostatniej stronie rękopisu w napisie, pochodzącym zatem najwcześniej z r. 1500 i zaznaczającym darowiznę na rzecz jakiegoś J a k ó b a, jednego z 10 wikarjuszy kolegjaty w Wielkim Opatowie. Ten wikarjusz jest zapewne identyczny z tym, który w „Album studiosorum“ pod datą 1497 jest nazwany „Stanislaus Jacobi Landa de Magna Opatow“ [24]). Gieski zastrzegł swój dar jako wieczystą własność kolegjacie św. Marcina w Opatowie. Ale jego zastrzeżenie kategoryczne (por. opis rękopisu) miało losy zmienić, jakby dla stwierdzenia słuszności przysłowia: „habent sua fata libelli“. Niebawem po osiągnięciu bakalaureatu musiał G i e s k i odbyć studja teologiczne, ponieważ w r. 1504 jest nazwany „clericus Gneznensis dioecesis, publicus apostolica et imperiali auctoritatibus notarius“ i „venerabilis domini Laurentii de Ostrow iudicis commissarii scriba“ w Wieluniu, gdzie W a w r z y n i e c z O s t r o w i a był dziekanem kolegjaty N.P.M. [25]). W r. 1516 przebywa G i e s k i w Kaliszu jako „altarista Calissiensis“ i „mansionariae... Calissiensis possessor“ [26]). Prawdopodobnie pozostawał w jakichś bliżej nieznanych, lecz — jak to wynika z notatki w „Acta iudicii Ecclesiae Calissiensis“ — niewątpliwych stosunkach z kolegjatą w Opatowie. Dalsze jego losy nie są mi znane. Znane jednak są dalsze losy jego rękopisu. Otóż rękopis stał się później nieprawną może, bo pierwotnie kolegjacie opatowskiej przekazaną, własnością S t a n i s ł a w a L i p n i c k i e g o, kanonika

i oficjała kolegjaty w Sandomierzu. Przez Kraśnik wzgl. Lublin wrócił do Krakowa wraz z innemi rękopisami, przekazanemi po śmierci H. Łopacińskiego Bibljotece P. Akademji Umiejętności. Zajęliśmy się dłużej osobą Gieskiego, ponieważ w rękopisie umieszczony na k. 58v napis „per me Laurentium de Gyesky" nie tłomaczy nam jasno jego stosunku do utworów wielogłosowych tegoż rękopisu, w szczególności zaś nie wiemy, czy napis „per me" ma oznaczać „factum per me" czy też tylko „scriptum per me", czy zatem Gieski występuje tu w roli kompozytora czy kopisty. Wprawdzie szczegóły biograficzne nie świadczyłyby o tem, że Gieski był muzykiem, wykluczone to jednakże nie jest.

Zajmując się losami rękopisu Gieskiego wskazaliśmy na jedną z dróg rozpowszechnienia liturgicznej muzyki figuralnej, promieniującej wówczas z Krakowa. Jeśli Gieski nawet nie był muzykiem, to jako bakałarz nauk wyzwolonych musiał zetknąć się conajmniej ze spekulatywną teorją muzyki, wykładaną lub rozpowszechnianą przez sfery uniwersyteckie Krakowa według zasad pisarzy średniowiecznych. Jako „clericus" jednakże miał konieczny obowiązek zapoznania się z chorałem, a przy tej sposobności także z temi częściami liturgicznemi repertoaru, który bywał wykonywany w katedrze krakowskiej zarówno in cantu plano, jak i in cantu figurato (figurativo). Że praktyka ta w katedrze krakowskiej istniała, dowodem tego jest kancjonał Gosławskiego, mimo, że nieskazitelna czystość jego kart nie dowodziłaby może, iż bywał w częstszem użyciu, zresztą zgodnie ze swą treścią, ograniczającą się do liturgji Wielkiego Tygodnia. Że następnie Gieskiemu ten właśnie kancjonał lub wspólne z nim źródło nie były nieznane, dowodzi bliski stosunek rękopisów wawelskich do jego rękopisu, jak się o tem jeszcze przekonamy. Rodzaj środków technicznych, jakie znajdujemy w rękopisie, dowodzi, że spekulatywna muzyka, oparta na traktatach Jana de Muris i innych, a wykładana w czasie uniwersyteckich studjów Gieskiego, nie stała, mimo wówczas już zapewne przestarzałych i przebrzmiałych dzieł Mikołaja z Radomia Radomskiego i jego współczesnych, zdala od praktyki, uprawianej w Krakowie w pewnych tylko oczywiście sferach, jakkolwiek działalność Henryka Fincka była tam jeszcze zupełnie świeżą. Mimo to znajdujemy właśnie w naszych rękopisach dowody, że starano się korzystać także z rozwoju środków technicznych, jakkolwiek nie w całej ich rozciągłości. Ostoją sztuki starodawnej, związanej jak najściślej z liturgją i jej wczesnośredniowieczną tradycją, były wówczas — mimo znanych wyjątków — głównie katedry, kolegjaty i klasztory. Ten sam objaw widoczny jest także w tych krajach, które posiadały pierwszorzędne znaczenie w rozwoju nowego stylu polifonicznego w duchu szkół niderlandzkich. Czynnikiem zaś konserwującym stary styl i stare środki, była przedewszystkiem liturgja, zabytki zaś, któremi się zajmujemy, są właśnie liturgiczne. Jeśli mimo to znajdujemy w nich dążenia do zarzucenia starych

środków i starych praktyk w muzycznem opracowaniu melodyj liturgicznych, to wskazując na rok 1500, około którego zabytki te spisano, wskazujemy równocześnie na czas, w którym znikają nawet w konserwatywno-kościelnych sferach ostatnie ślady wczesnośredniowieczyzny muzycznej. Z tego też powodu nasze zabytki posiadają dla historji muzycznej kultury polskiej tak wybitne znaczenie.

Celem uniknięcia powtarzania słów „liber generationis" w dalszym ciągu tej pracy używać będę skrótów, podyktowanych w swej kolejności rodzajem stylu w naszych utworach:

LG 1 :	Liber generationis w rękop. Akad. Umiej., trzygłosowy, k. 5r - 8v.
LG 2 :	„ „ „ II „ Arch. Wawels., trzygłosowy, str. 180 — 187.
LG 3 :	„ „ „ „ Akad. Umiej., czterogłosowy, k. 9v - 18r.
LG 4 :	„ „ „ kancjonale Gosł., czterogłosowy, str. 261 — 291.
LG 5 :	„ „ „ II rękop. Arch. Wawels., czterogłosowy, str. 280 — 282

Skróty te nie będą się odnosiły do całych rękopisów; natomiast w rozdziale o notacji będą rozpatrywane paleograficzne cechy całych rękopisów. Ponadto stosować będę skrót „c.f." dla wyrażenia „cantus firmus".

We wszystkich pięciu LG jest użyta notacja neumatyczna gotycka (niemiecka) [27]), obok której w LG 2 znajdujemy kilka znaków z notacji kwadratowej (romańskiej), a w LG 4 znaki staromensualne. Stale jest w użyciu system pięciolinjowy, z wyjątkiem kilku miejsc w LG 3, gdzie występuje system czterolinjowy z powodu zmniejszonego ambitus głosów. System linjowy w LG 2, LG 4 i LG 5 jest czerwony, podobnie jak kreski oddzielające od siebie frazy. W LG 1 i LG 3 znajdują się ukośne kreski oddzielające nuty, które przypadają na jedno słowo. W LG 1 są one czerwone, w LG 3 zaś czarne. Nazwy głosów są w LG 1 znaczone barwą czerwoną (jak w niektórych dawniejszych polskich rękopisach), w LG 3 czarną. Nazwy te są dopisane późniejszą ręką. „Custos" znajdujemy we wszystkich LG. W LG 1 jest użyty tylko 3 razy wskutek notowania każdego głosu na osobnej linji. Ma zawsze kształt rombu, zaopatrzonego haczykiem różnie wygiętym. W LG 3 jest użyty w formie podatus dla zwrócenia uwagi na zmianę klucza. We wszystkich LG występuje klucz „c" w formie tej litery z przekreślonym górnym końcem. Obok niego jest stosowany klucz poboczny „f" w formie powstałej z połączenia dwóch pionowo ustawionych rombów zaopatrzonych u dołu haczykiem. Czasem jest w użyciu klucz „g" w kształcie tej litery, dla oznaczenia kwinty górnej.

Poszczególne znaki neumatyczne są we wszystkich LG dość duże, szczególniej w LG 4 (z wyżej podanych powodów). Kreski w ligaturach i nutach pojedyńczych są grube i dochodzą niekiedy do znacznej długości, jak to ma

miejsce w LG 3 i LG 4, gdzie kreska virgi przechodzi przez cały system linjowy.

Do największego znaczenia ze względu na ustawiczność stosowania i na rozkład połączeń ligaturowych dochodzą we wszystkich LG nuty pojedyńcze: punctum w formie rombu i virga w formie rombu z kreską po jego lewej stronie. Stosowanie ustawiczne samodzielnych rombów jako nut pojedyńczych spotykamy np. w czeskich i wschodnioniemieckich rękopisach neumatycznych już w XII, ale zwłaszcza w XIV wieku [28]). To samo dotyczy virgi, zwłaszcza w XV wieku. W naszych LG virga jest stosowana w szeregu wznoszących się nut na drugiem miejscu, oraz w szeregu opadających nut na ostatniem miejscu, a to dla oznaczenia tonu wyższego od poprzedniego, gdy są one umieszczone na jednej zgłosce. Z ligatur, w których można rozróżnić części składowe w postaci punctum i virga znajdujemy w LG: podatus, złożony z punctum i virgi, umieszczonej bliżej lub dalej. Co więcej — w LG 1 jest użyty podatus złożony z dwóch virg, umieszczonych w różnej wysokości, co jednak odpowiadało praktyce XV wieku. W LG 2 znajdujemy podatus w formie dwóch rombów połączonych kreską ukośną dla oznaczenia ligatury. Dwa romby oznaczały już w XIII wieku podatus. Obok tego są jeszcze w użyciu dwie formy, w których można dokładnie rozróżnić części składowe: 1) scandicus, złożony z 2 wzgl. 3 rombów wznoszących się i virgi w miejscu najwyższem. 2) climacus, złożony z virgi na miejscu najwyższem i 2 rombów opadających.

Z ligatur, nie zdradzających jeszcze skłonności do rozkładu na luźne części, występują przedewszystkiem obydwie formy clivis [29]). Nierzadko zjawia się ligatura złożona z dwóch clives. W połączeniu z clivis występują również dwa romby, tworząc clivis praepunctis, a pozatem połączenia clivis i virgi dodanej do dłuższego jego zakończenia. W LG 3 występuje torculus oraz torculus z virgą.

W większych złożeniach, powstałych przez połączenie więcej niż 3 nut, można wyraźnie rozróżnić materjał ligaturowy w formie nut pojedyńczych, punctum i virga, oraz mniejszych ligatur, clivis i podatus. Charakterystyczne dla LG 1—4 są: cephalicus, stosowany na końcu wiersza, oraz tristopha, znajdująca się w LG 1 i 3. W LG 3 clivis występuje również w połączeniu z cephalicus. Cechą wspólną w LG 2—4 jest stosowanie 2 nut (rombów) na jednej wysokości tonu, połączonych klamrą. Fakt podłożenia zgłoski pod pierwszym rombem wskazuje na ścisłą łączność tych dwóch punktów. Forma ta występuje też w połączeniu w clivis, przed lub po nim. Łączenie w ten sposób 2 rombów było znane w Niemczech w XIV i XV wieku. Znajdujemy je także w rękopisie wawelskim z r. 1386, zawierającym „Ordo coronandi regis Poloniae" [30]).

Jak już wyżej zaznaczyłam, znajdujemy w LG 2 i 4 obok znaków neumatycznych, gotyckich, także inne rodzaje notacji. W LG 2 we wstępie do pe-

rykopy widzimy brevis i longę, które występują w dodanych poszczególnych głosach na końcu. Są to może znaki z notacji romańskiej, co potwierdzałyby dwie ligatury, a mianowicie podatus złożony z dwóch breves, z których druga jest zaopatrzona kreską pionową. Drugą ligaturą, występującą w tem opracowaniu tylko jeden raz, jest połączenie 4 breves w formie krzyża.

W LG 4 znajdujemy obok znaków neumatycznych również brevis oraz longę (cum cauda descendente i ascendente). Jakkolwiek J. W o l f uznaje w takich wypadkach obydwa znaki za neumy romańskie [31]), to jednak tu należy je uznać za znaki i wartości staromensuralne (czarne pełne nuty) ze względu na to, że występują one *w połączeniach kilkoglosowych,* a odpowiadają im znaki neumatyczne w innych głosach. Obok tych 2 znaków pojawia się w LG 4 ligatura mensuralna, złożona z 2 breves descendentes, z których obydwie mają jednakową wartość, co wynika *z zestawienia głosów.* Forma ta jest identyczna z clivis, a jest jej przeciwstawiona pewną ściśle oznaczoną wartością swych części składowych. Z zestawienia głosów wynikają następujące wartości znaków mensuralnych: 1) brevis równa 2 rombom lub 1 clivis, 2) dwie breves równe 2 rombom i 1 clivis, albo 2 clives, albo clivis, punctum i virga. W o l f uznaje pełne czarne breves i longae za „wtargnięcie elementów choralnej notacji romańskiej do gotyckiej" [32]). Najniewątpliwiej tak było. Jednakże obydwa znaki są identyczne z brevis i longa staromensuralnej notacji, następnie w kancjonale Gosławskiego (LG 4) są użyte w sposób właściwy notacji mensuralnej, t. j. dla bardziej ścisłego oznaczenia czasowej wartości danej nuty. Jest bądźcobądź uderzającym faktem, że w *jednoglosowych* ustępach kancjonału *nie* pojawia się ani brevis ani longa. Gdyby pisarz rękopisu miał zamiar wprowadzić „elementy romańskiej notacji choralnej", byłby je w tym samym rękopisie zastosował i poza figuralnemi ustępami. Tego jednakże *ani razu* nie czyni. Gdyby np. znak romańskiej notacji, mający formę dwóch breves descendentes, miał znaczenie gotyckiego clivis, byłby je pisarz zastosował w innych partjach rękopisu. Tego jednak również nie czyni. Staromensuralna notacja była w Polsce w użyciu jeszcze w II połowie XV wieku, stąd również i tu prostszem jest uznanie czarnej pełnej brevis i longi w kancjonale G o s ł a w s k i e g o za znaki mensuralne, zwłaszcza, że zachodzą one *tylko* w figuralnych częściach rękopisu.

Obok samodzielnego użycia wartości mensuralnych znajdujemy w LG 4 połączenia znaków neumatycznych gotyckich ze staromensuralnemi. I tak: clivis przechodzi swym dłuższym końcem w longę cum cauda ascendente; punctum (romb) łączy się z brevis, umieszczoną powyżej lub poniżej niego; romb łączy się z longą cum cauda ascendente lub descendente (podobne połączenie znajdujemy w innych jeszcze rękopisach wawelskich, co jednak niema znaczenia mensuralnego). Charakterystyczną cechą notacji w LG 2 i LG 4 jest stosowanie „corony" na wartościach brevis i longi, i to w ka-

dencjach, co — jak wiadomo — zdarza się często w XIV i XV wieku właśnie w utworach wielogłosowych. Osiągamy tu nowy dowód przeciw jednostronnemu twierdzeniu W o l f a.

Z powyższej analizy paleograficznej wynika, że notacja w rękopisie Akad. Umiej. i kancjonale G o s ł a w s k i e g o, a częściowo też w II rkp. wawelskim, posiada cechy właściwe XV wiekowi bez względu na to, kiedy te utwory powstały. Notacja ta jest wymownym obrazem upadku notacji neumatycznej gotyckiej, zadokumentowanym w rozkładzie ligatur i coraz bardziej wyłącznem stosowaniu samodzielnych rombów i virg. W kancjonale G o s ł a w s k i e g o nie brak wypadków, że obszerna, nawet bardzo obszerna kompozycja liturgiczna notowana jest bez wyjątku zapomocą rombów. Upadek notacji gotyckiej widoczny jest także w tem, że przenikają do niej bądź elementy notacji rzymskiej (jak w II rkp. wawelskim), bądź mensuralnej (jak w LG 4). W XV wieku zaczyna notacja romańska wchodzić coraz bardziej w użycie. Widzimy to także w praktyce angielskiej i francuskiej. Usamodzielnianie „notae simplicis" w drodze rozkładu ligatur w XV wieku daje się zauważyć powszechnie w źródłach czeskich, śląskich, morawskich i niemieckich, co W o l f podkreśla z szczególnym naciskiem [33]). Ten sam objaw widzimy i w Polsce, jakkolwiek ma on prawdopodobnie znaczenie lokalne, a w każdym razie nie postępuje wcale tak szybko. W zastosowaniu do muzyki figuralnej znajdujemy go w traktatach S e b a s t j a n a z F e l s z t y n a i u niemieckich teoretyków, których prace były znane w Polsce w I połowie XVI wieku [34]). Mimo rozpowszechnionej już w tym czasie notacji mensuralnej u nas, znajdujemy współcześnie pisane rękopisy wawelskie, w których utwory są notowane nie we wszystkich głosach mensuralnie: tenor bowiem zawiera wyłącznie notację neumatyczną, gotycką, pełną ligatur [35]). Wprawdzie notacja romańska („nota quadrata") już przed XV wiekiem nie była nieznaną w Polsce [36]), dominującą jednak była notacja gotycka, i to w niemieckim typie. Tylko niektóre klasztory, pozostające w bliższej styczności z metropoljami romańskiemi, używały stale notacji romańskiej. Druki liturgiczne polskie z XVI i XVII stulecia posługują się niemal wyłącznie notacją gotycką, a najwymowniejszym może dowodem tego są liturgiczne druki A n d r z e j a P i o t r k o w c z y k a. Również historja notacji neumatycznej w Polsce wymaga osobnej monografji. W rękopisach, które zawierają LG (obok wielu innych rękopisów i druków wawelskich liturgicznych) znajdujemy dowody, jak słusznem jest inne twierdzenie W o l f a, że mianowicie przy końcu średniowiecza romańska notacja opanowała Włochy, Hiszpanję, Francję, Anglję i kraje skandynawskie, a tylko częściowo Niemcy, zaś notacja gotycka była w użyciu głównie w Niemczech i w krajach sąsiednich, t. j. Czechach i Polsce.

Właściwy tekst perykopy ewangelji podług św. Mateusza jest we wszystkich pięciu LG identyczny. Są tu wymienione imiona drzewa genealogiczne-

go Chrystusa od Abrahama począwszy, w liczbie 42. Tekst ten zgadza się z tekstem ustalonym [37]). Małe tylko różnice zachodzą w pisowni poszczególnych imion. Tekst perykopy ma budowę jednostajną wskutek powtarzania stale wiersza: „X (imię) autem genuit Y (imię)". Zależnie od ilości zgłosek w poszczególnych imionach powstają krótsze lub dłuższe wiersze, co wpływa oczywiście na ilość tonów, a zależnie od tego na ilość współbrzmień głosowych w opracowaniu figuralnem każdego wiersza. Jedna i ta sama melodja stała (c. f.) bywa wydłużana w miarę potrzeby przez dodawanie tonu wzgl. powtarzanie tego samego tonu. Wskutek schematyczności i monotonji tekstu powtarza się ustawicznie w odnośnych miejscach melodja stała. Ten niezbyt wygodny i niezbyt zachęcający układ tekstu zrażał prawdopodobnie zwłaszcza późniejszych twórców do obierania tej ewangelji za tekst kompozycyj [38]). Dowodem tego są tak nieliczne figuralne opracowania w XV i XVI wieku [39]), jak to już zaznaczyłam we wstępie. Trzeba było bowiem posiadać wiele fantazji i inwencji, by w kompozycji tego rodzaju nie być jednostajnym; trzeba było przedewszystkiem rozporządzać wszechstronną i różnorodną techniką kompozytorską lub wreszcie zarzucić powtarzanie tej samej melodji stałej. Było to jednak nie do uniknięcia, gdy punktem wyjścia dla opracowania figuralnego była jaknajściślejsza łączność z liturgją.

Pewna różnica zachodzi w tekście wstępu do perykopy. LG 3, 4 i 5 mają wstęp jednakowy, złożony z 3 wierszy: „Dominus vobiscum. Initium Sancti Evangelii secundum Mattheum". Natomiast LG 2 i 4 zawierają wstęp dłuższy przez dodanie 2 wierszy, mianowicie: 1) w LG 4 „Et cum Spiritu Tuo" i „Gloria Tibi Domine", po których następują 3 wiersze, jak w LG 1, 3 i 5; 2) w LG 2 te same wiersze są inaczej uporządkowane.

Teksty są naogół starannie podłożone, szczególnie w kancjonale Gosławskiego. Mniejszą starannością odznacza się podkład tekstu w LG 1 i 3, zwłaszcza w tym ostatnim. W poszczególnych głosach są zgłoski różnie rozmieszczone, tak, iż powstaje brak zgodności między odnośnemi nutami i zgłoskami. Nierzadko pod ligaturą są podłożone 2 zgłoski zamiast jednej, jak tego wymagała poprawna praktyka choralna i mensuralna [40]). Trudno niekiedy rozstrzygnąć, czy błędy te wyniknęły z niedbalstwa czy z dyletantyzmu. Być może, iż powodem była zaznaczająca się silnie w XV wieku dążność do rozpadania się ligatur na części składowe [41]), jako samodzielne tony, pod które można podkładać oddzielnie zgłoski słów, jak to widzimy też w muzyce wielogłosowej XIV i XV wieku odnośnie do traktowania melodyj stałych.

Dotychczasowe badania nad chorałem gregorjańskim podają dwie melodje liturgiczne dla LG. Zawiera je podstawowe dzieło P. Wagnera p. t. „Einführung in die Gregorianischen Melodien" [42]). Jedna z nich, starsza, posiada tonację frygijską, druga zaś, bardziej uroczysta i kwiecista, posiada tonację dorycką. Obydwie melodje wykonywano w dniu 8 września „in Na-

tivitate Mariae Virginis". P i o t r B o h n podaje jeszcze trzy inne melodje [43]), wykonywane po pasterce w dniu B. Narodzenia. Tonacje ich są: dorycka, frygijska i hipofrygijska [44]).

Melodja służąca do wykonywania LG była powszechnie znana. W polskich mszałach, graduałach i antyfonarzach, które przeglądałam, a które pochodzą z XV i I połowy XVI wieku, tekst LG jest podawany *stale bez melodyj* [45]). Niewątpliwie to samo da się powiedzieć i o XVII wieku. W „Rituale" krakowskiem z 1634 roku [46]) jest z okazji procesji Bożego Narodzenia podany LG, przeznaczony do wykonywania przy pierwszym ołtarzu, a przedtem zaopatrzony następującą uwagą: „Deinde diaconus vel ministrans, accepta benedictione consueta, cantat *in solito tono* Inicium S. Evangelii secundum Matheum ut infra ponitur". Dorycka melodja LG, podana przez P. W a g n e r a, była znana w Polsce, jak tego dowodzą rękopisy liturgiczne w Archiwum wawelskiem i w bibljotece Ossolińskich [47]).

Chorał, użyty w pięciu znanych nam figuralnych opracowaniach LG jako c.f., różni się zupełnie od wszystkich innych, wyżej wymienionych. Jest wspólny wszystkim tym opracowaniom i posiada tonację lidyjską [48]). Jego rysunek melodyczny jest też w nich prawie identyczny. Możemy w tym c.f. rozróżnić 4 ustępy, tworzące większą całość, a różniące się co do ambitus i kadencyj. W obrębie perykopy każdego opracowania znajdujemy 14 ustępów, różniących się między sobą bardzo nieznacznie. Wszystkie są oparte na jednym z 4 ustępów melodji stałej. Odnośne zaś ustępy różnią się między sobą również bardzo nieznacznie.

Pierwszy ustęp melodji stałej zaczyna się i kończy na tonice. Różnice zachodzą tylko w kadencjach. W LG 1 występują naprzód obydwie nuty prowadzące, wreszcie finalis. W LG 2 zjawia się tylko dolna prowadząca, w LG 3 i 5 tonikę poprzedza tylko górna prowadząca, w LG 4 następuje skok z tercji tonacji na tonikę i powtórzenie tej ostatniej. Pojemność melodji tego ustępu wynosi w LG 1, 2 i 5 kwintę zmniejszoną (e-b), w LG 3 i 4 kwartę czystą (f-b). Daleko idące odstępstwa co do ambitus stanowi I ustęp I części w LG 1—4. Pojemność jego wynosi w LG 1 septymę wielką (f-e'), w LG 2—5 kwintę czystą (f-c'); por. tab. I, przykład a.

Drugi ustęp zaczyna się również od toniki, kończy się jednak na kwincie tonacji lidyjskiej, tworząc kadencję jońską za pomocą nuty charakterystycznej. Pojemność tego ustępu jest we wszystkich LG jednakowa i wynosi sekstę wielką (f-d'); por. tab. I, przykład b.

Trzeci ustęp o ambitus seksty małej (a-f') zaczyna się toniką, kończy się na kwincie tonacji lidyjskiej i tworzy kadencję jońską: w LG 1 i 2 za pomocą górnej, w LG 3—5 za pomocą dolnej prowadzącej. W LG 1 zjawia się raz odnośny ustęp o pojemności kwarty (c-f), tworząc kadencję lidyjską przez dolną prowadzącą. Por. tab. I, przykład c.

Czwarty ustęp zamykający większą całość, najkrótszy jednak ze wszyst-

kich, zaczyna się i kończy toniką lidyjską. W pojemności tego ustępu zachodzi różnica między LG 1 i LG 2—5. W pierwszym obejmuje tercję wielką (f-a), melodja zaś tego ustępu polega na powtórzeniu czterotonowego motywu. W czterech innych opracowaniach ambitus tego ustępu wynosi kwartę czystą (f-b); por. tab. I, przykład d.

I.

a. Ustęp I: LG 1. LG 2

Es - ron au-tem ge-nu-it A - ram Es - ron au-tem ge-nu-it A - ram

LG 3-5. LG 4.

Es - ron au-tem ge-nu - it A-ram. Es - ron au-tem ge-nu - it A - ram.

LG 1.

Li-ber ge-ne-ra-ti-o-nis Je-su Chris-ti fi-li-j Da-vid fi-li-j Ab-ra-ham

LG 2-4.

Li - ber ge-ne-ra-ti - o - nis Je-su Chris-ti fi - li-j Da-vid fi-li-j A-bra-ham

b. Ustęp II: LG 1-5. c. Ustęp III: LG 1-2.

A - bra-ham au - tem ge-nu-it J-sa - ac. J-sa - ac au - tem ge-

LG 3-4.

- nu - it J-sa-ac au-tem ge - nu-it.

d. Ustęp IV: LG 1. LG 2-5.

Do - mi-nus vo - bis-cum Do - mi-nus vo - bis - cum.

Ten czwarty ustęp zachowuje we wszystkich częściach perykopy jednego opracowania jednakową ilość tonów. W innych ustępach ilość ta jest zmienna, na co wpływa ilość zgłosek w tekście i rodzaj figuralnego opracowania. Rozszerzenie ustępu jest tu dokonane przez częste powtarzanie tego samego tonu w różnych miejscach ustępu lub przez powtarzanie motywów.

Melodja opracowań LG nie jest umieszczana stale w jednym i tym samym głosie. W LG 1—2 przechodzi kolejno przez wszystkie głosy, od naj-

niższego, t. j. tenoru, począwszy. W LG 3—4 mieści się stale w tenorze (III głos od góry), wyjąwszy ustęp III, w którym znajdujemy ją w dyskancie (głos najwyższy). W LG 5 jest c.f. umieszczony podobnie, różni się jednak opracowaniem. Także wstęp do perykopy ewangelji według św. Mateusza jest oparty na tym samym c.f. Występuje tu przedewszystkiem ustęp IV tegoż c.f. i raz jeden ustęp II. W LG 1 jest c.f. umieszczany na zmianę w głosie średnim i najwyższym, zaś w LG 3—5 stale w tenorze.

Melodja stała wszystkich LG nie jest mi znana co do swego pochodzenia. Mamy tu do czynienia najprawdopodobniej z uroczystym tonem lekcyjnym „Dominus vobiscum“ i „Gloria Patri et Filio“ [49]). W krakowskim druku „Agenda seu ritus caeremoniarum ecclesiasticarum“ z r. 1591 podany jest chorał dla „Sanctus“ na niedzielę palmową, różniący się bardzo nieznacznie od melodyj naszych LG [50]). Ludwig podaje z rękopisu engelberskiego (314) z XIV wieku melodję ewangelji podług św. Łukasza. Jest ona najzupełniej identyczna z melodją LG 2, ust. I, powyżej cytowaną [51]). Że co do tonacji cantus firmus wszystkich pięciu LG nie jest odosobniony, dowodzą wyżej wymienione staropolskie druki liturgiczne, w których przeważna ilość melodyj z tekstami liturgicznemi posiada tonację lidyjską (obok doryckiej). Że wreszcie tonacja lidyjska cieszyła się zawsze szczególną sympatją w muzyce liturgicznej w Polsce, dowodzi w nowszych czasach „Cantionale ecclesiasticum ad usum Ecclesiarum Poloniae“ Siedleckiego (Kraków 1886), gdzie większa część chorałów opiera się na tej właśnie tonacji. W „Cantionale ecclesiasticum“ L. Grabskiego znajduje się w „Sanctus“ mszy, przeznaczonej dla „Dominica in palmis“, melodja identyczna z c.f. czwartego ustępu w LG 2—5 [52]). Wreszcie wskazać należy, że z wyżej wymienionym wrocławskim rękopisie z r. 1544, zawierającym opracowanie figuralne LG, melodja stała i jej opracowania są identyczne z opracowaniami krakowskiemi, jakby wynikało z podanych w katalogu E. Bohna początków głosów [53]). Wolf podaje początek ewangelji według św. Łukasza (X, 38—42) w trzygłosowem opracowaniu według rękopisu I in quarto 466 bibljoteki uniwersyteckiej we Wrocławiu (wiek XV) [54]). Początkowa intonacja „Dominus vobiscum“ jest zupełnie identyczna z c.f. w LG 5, tylko prostsza ze względu na krótszy tekst. Także uderzające podobieństwo zachodzi w intonacji „Sequentia Sancti Evangelii“, tak, że w naszych rękopisach mamy niewątpliwie do czynienia z c.f., które są melodjami lekcyj ewangelijnych. Lidyjski zatem c.f. intonacyj ew. był popularny i na Śląsku, z kodeksu zaś engelberskiego wynikałoby, że był znany i używany także w Niemczech w XIV wieku. Dalsze badania będą może mogły tę sprawę definitywnie ustalić.

Ze względu na dzieje figuralnej muzyki w Polsce, zwłaszcza w tak mało, bo zapewne nawet najmniej znanej epoce około r. 1500 (dokładniej: między

r. 1440 i 1500) zwracamy szczególną uwagę na 3- i 4-głosowe ustępy w naszych LG. Przed omówieniem ich techniki figuralnej podaję tabelę przykładów.

II.

I. LG 1. I. LG 2.

Ja - cob Jo -

III. LG 2

- cob Se-cun - dum Ma - the - um

W LG 1 i 2 opracowanie ogranicza się do zastosowania *trójgłosu.*

W LG 1 rodzaj opracowania jest jeden i ten sam. Powtarza się stale w odnośnych miejscach całości i złożony jest zaledwie z ośmiu współbrzmień trzygłosowych z melodją stałą w głosie najniższym. Zastosowany tu jest t. zw. I gatunek kontrapunktu pojedyńczego („nota contra notam"). Dwa głosy górne są wyprowadzone z dwóch motywów przez zmianę porządku w ich następstwie, tak iż można wyrazić ich stosunek do siebie formułą:

a — b
b — a

Jest to znany już w bardzo wczesnem średniowieczu (conajmniej od XIII wieku) techniczny zabieg, który w niemieckiej literaturze naukowej otrzymał nazwę „Stimmtauschform" [55]). Melodyczne właściwości tych dwóch motywów jak również rodzaj zastosowania przemiany głosów (lecz bez zastosowania techniki podwójnego kontrapunktu) sprawiły, że w górnych głosach powstały równoległe kwinty (współbrzmienie II-III, VI-VII). Prócz tego znajdujemy w tym ustępie równoległe kwinty między głosami niższemi (współbrzmienie I-II-III, VI-VII-VIII) i między głosami skrajnemi (II-III-IV, V-VI-VII). Krótki ten ustęp, złożony z głosów discantus, medius i tenor, powtarza się bez zmiany w całem opracowaniu. Jedyne różnice polegają na tem, że zmieniają swe położenie „notae simplices" i ligatury.

Podobnie i w LG 2 mamy do czynienia ze stale w odnośnych miejscach powtarzanym ustępem trzygłosowym, złożonym z 11 współbrzmień, opartych o c.f. w głosie najniższym. Głosy te są nazwane: discantus, tenor i con-

tratenor. I tu również mamy zastosowany I gatunek kontrapunktu pojedyńczego. Cztery pierwsze współbrzmienia tego ustępu są identyczne z pierwszemi czterema w LG 1. W dalszej jednak części wskutek zmiany w c.f., polegającej na rozszerzeniu frazy i jej ambitus, następują zmiany w prowadzeniu głosów, zwłaszcza górnych. Równoległe konsonansy, zdradzające (jak i w LG 1) dawną praktykę „organalną", pozostają nadal: równoległe unisony między głosami górnemi (współbrzmienie II-III, VI-VII-VIII-IX), kwinty między głosami skrajnemi (wsp. II-III-IV, V-VI-VII-VIII-IX) i między niższemi (wsp. I-II-III, VI-VII-VIII-IX-X-XI), nadto równoległe oktawy między głosami skrajnemi (wsp. X-XI) i między niższemi (wsp. IV-V). Ustęp ten powtarza się w całem opracowaniu LG bez zmiany. Prócz tego zjawia się raz również trzygłosowy ustęp z tym samym c.f., lecz w tenorze. Opracowanie to różni się cokolwiek. Dwa dodane głosy mają większą pojemność, a w dolnym głosie zachodzi dwukrotnie skok oktawy w górę. Drugi zwłaszcza skok zasługuje na uwagę jako typowy w kadencjach wieku XV, pojawiając się już przed Dufay'em: bas skacze o oktawę w górę na kwintę tonacji, głos środkowy schodzi o sekundę w dół i obejmuje chwilowo rolę głosu najniższego. W ten sposób ominięte zostają równoległe kwinty. Podobny szczegół znajdujemy już w 2 największych rękopisach muzyki wielogłosowej polskiej z przed r. 1450, a ponadto w polskiej pieśni trzygłosowej (discantus, tenor, contratenor) z r. 1455(?) p. t. „Chwała tobie gospodynie", zawierającej między tenorem i contratenorem równoległe kwinty. Osobliwym jednak jest nasz LG 2 przez to, że jego autor nie waha się wprowadzić jawnych paralel unisonów, oktaw i kwint, a równocześnie w innym jego ustępie wykazuje zupełnie jawną tendencję do ich całkowitego wykluczenia w drodze zastosowania ruchu prostego i przeciwnego wraz z krzyżowaniem głosów. Tak więc stosuje raz czystą organalną technikę, innym razem discantową technikę z unikaniem paralel. W tym samym zabytku są stosowane dwa różne style, bardzo dawny i nowszy. Nie jest to jednak wyjątek w ówczesnej retrospektywnej muzyce liturgicznej wielogłosowej, w której niekiedy w tym samym ustępie utworu występują one nie tylko po sobie, ale i tuż obok siebie. W I połowie XV wieku (zwłaszcza w pobliżu r. 1400) zauważamy niekiedy podobne zjawiska także w tej muzyce wielogłosowej (nawet świeckiej), której nie możnaby pomówić o cechy zachowawcze, a kompozytorów jej o brak panowania nad aktualnemi środkami technicznemi.

Przechodząc do omówienia LG 3 i 4, w których obok trójgłosów występują *czterogłosy*, podajemy naprzód pierwszą tabelę przykładów z tych LG. W obydwóch tych LG znajdujemy dwa rodzaje trójgłosów, różniących się układem głosowym, a prawie identycznych pod każdym innym względem. W pierwszym ustępie trzygłosowym LG 3 i 4, do c.f. umieszczonego w tenorze (głos II od góry) dodany jest discantus (pojemność: c-g) oraz

contratenor[56]) (pojemność oktawy), który w LG 3 zwany jest niekiedy bassus, zaś w LG 4 stale contrapunctus. Ustęp ten zaczyna się współbrzmieniem unisonu i oktawy na tonice lidyjskiej, kończy się zaś kadencją jońską na współbrzmieniu unisonu i oktawy. W poszczególnych częściach LG 3 zachodzą nieznaczne różnice w prowadzeniu głosów tegoż ustępu. Różnica polega na prowadzeniu głosu najniższego, tak iż powstaje na IV miejscu triton (o ile nie mamy tu do czynienia z myłką kopisty, polegającą na wpisaniu tonu „f" zam. „d"). Analogiczne ustępy w LG 4 różnią się między sobą bardzo nieznacznie: różnica powstaje przez prowadzenie głosu najniższego, wpływające na zmianę współbrzmienia XI-XII, przyczem powstają równoległe oktawy (o ile to również nie jest myłka kopisty).

III.

I. LG 3 i 4. II. LG 3.

A-bra - ham au - tem ge-nu-it J-sa-ac E-le - a

III. LG 3. IV. LG 3. V. LG 4.

zar Ju-das Vi-rum Ma - (rie) A-bra-ham

VI. LG 4. VII. LG 4.

au-tem ge-nu-it J - sa-ac E-le - a - zar Vi-rum

W drugim trzygłosowym ustępie, do c.f. umieszczonego w głosie najwyższym, są dodane dwa głosy: altus, który w LG 4 jest nazwany contratenorem, oraz contratenor, nazywany w LG 3 bassus, w LG 4 zaś contrapunctus, obydwa o pojemności oktawy (C-c). Ustęp ten zaczyna się podobnie jak poprzedni toniką lidyjską, kończy się na jej dominacie kadencją jońską. Różnica zachodzi tu w użyciu współbrzmień na początku i na końcu, oraz w rodzaju kadencji jońskiej. Początek i koniec tego ustępu tworzy współ-

brzmienie kwinty i oktawy; kadencja jońska w tym ustępie jest zbudowana z połączenia VII^6-I, gdy w poprzednim ustępie miało miejsce połączenie V-I. Obydwa ustępy różnią się prowadzeniem głosu altowego. W drugim zaczyna się od finalis, wobec czego powstaje unison i oktawa. Podobnie jak pierwszy, tak i drugi ustęp mało się różni w LG 3 i 4. W LG 4 obok ustępów zupełnie identycznych zjawia się ustęp ze zmienionym altem, gdzie niewygodny wokalnie skok septymy w górę jest zamieniony na skok kwinty czystej, wskutek czego jednak na trzeciem miejscu mamy współbrzmienie e-c-e zamiast c-c-e, ale zarazem oktawy równoległe. Być jednak może, iż także w tem miejscu mamy do czynienia z błędem kopisty, a w takim razie skok septymy byłby tu zamierzony przez autora (skok ten zdarza się nawet w kontrapunktycznie uregulowanej muzyce po r. 1450). Podaję zestawienie tych ustępów:

IV.

I. LG 3 i 4. II. LG 3 i 4.

J-sa-ac au-tem ge-nu-it De qua na-tus

III. LG 4.

est Pha-res au-tem ge-nu-it

Obok ustępów trzygłosowych znajdujemy w LG 3 i 4 dwa rodzaje identycznych opracowań *czterogłosowych,* tak ważnych ze względu na to, że są to dotychczas *jedyne* przykłady uregulowanego już kontrapunktu czterogłosowego w zabytkach polskich z II połowy XV wieku. Jeden ustęp czterogłosowy zjawia się jednorazowo w każdem opracowaniu, i to tylko na wstępie. Jest tu zastosowany c.f. z I ustępu trzygłosowego, tylko opracowany czterogłosowo, ze zmianami w prowadzeniu innych głosów. Drugi zaś ustęp czerogłosowy powtarza się w obydwóch opracowaniach bez zmiany. Oparty o c.f. umieszczony w tenorze, zaczyna się i kończy współbrzmieniem unisonu, kwinty i oktawy, tworząc ówczesną normalną kadencję czterogłosową. Wszystkie inne współbrzmienia są pełne, udowadniając, że regularny czterogłos był w ówczesnej Polsce już dokonanym faktem Tylko

między XIV i XV współbrzmieniem zachodzą jeszcze kwinty równoległe, które nie dały się ominąć także przez skrzyżowanie głosów, wobec grożącej seksty wielkiej w kierunku dolnym. Podaję obydwa przykłady z LG 3 i 4:

V.

I. LG 3 i 4.

J - ni - ci - um San-cti E - van ge - li - i.

II. LG 3 i 4.

Et cum Spi - ri - tu Tu - o

Drugi przykład po raz pierwszy wydał A. Chybiński w jednej ze swych prac [57]), jednakże nie bez błędu. Bardziej poprawne wydanie znajdujemy w „Historji muzyki" J. Reissa [58]), jednakże bez dokładnego znaczenia ligatur i bez wzdłużenia wartości końcowej (w rkp.: longa). Obydwaj autorowie różnią się ponadto co do poglądu na zastosowanie akcydencyj przy współbrzmieniu VII (e-h-e'-g'). Obydwaj uznają, iż melodyczne względy przemawiają za obniżeniem tonu „h" na „b", a to celem uniknięcia trytonu (mi contra fa) w obydwóch kierunkach w tenorze. Chybiński obniża jeszcze ton „e" na „es" dla uniknięcia współbrzmienia będącego akordem VII stopnia bez przewrotu. Zdaniem mojem jednakże taka alteracja wypływa dopiero w XVI wieku (por. dzieła szkoły rzymskiej!), tu zaś nie mogłaby mieć zastosowania. Współbrzmienie to w XV wieku było zupełnie możliwe, jakkolwiek nie przedstawia się jako dość ponętne dla ucha. Czy uchodziło ono za dyssonujące? Jan Tinctoris pisze w „Liber de arte contrapuncti" (1477): „In ipso autem simplici contrapuncto discordantiae simpliciter et absolute prohibentur". Podobnie wyraża się Adam z Fuldy (ok. r. 1500 lub wcześniej): „Omnis dissonantia, quoad fieri potest fugienda est, similiter tritonus cum semidiapente, quia discrepantia semitonii prohibetur" [59]). Obydwaj teoretycy byli równocześnie kompozytorami, a ich zdanie jest w tej sprawie jasno sformułowane. Gdybyśmy jednak umieścili „es" zamiast „e", to w alcie powstanie melodyjny interwał kwinty zmniejszonej (a-es'). Sądzę, że jednak pozostawimy „e", opierając

się też na opinji cytowanego wyżej Jana Tinctorisa, który takie współbrzmienia zalicza do „falsae concordantiae“, zabraniając ich użycia w dwugłosie. Były one w użyciu najwybitniejszych nawet mistrzów II połowy XV wieku [60]).

Dodamy tu jeszcze, że w LG 4 nie znajdujemy już ani jednego wypadku w prowadzeniu i łączeniu głosów, któryby sprzeciwiał się zasadom dotyczącym normalnego czterogłosu wokalnego w „nota contra notam“, wyłożonym w ówczesnych traktatach teoretycznych, zajmujących się kontrapunktyczną techniką.

Z ostatniego opracowania księgi pokoleń, LG 5, zachował się tylko fragment, na podstawie którego można stwierdzić, iż było ono wyłącznie czterogłosowe. Melodja stała jest umieszczona w tenorze, w jednym tylko wypadku w głosie najwyższym. Opracowanie to posługuje się głosami: discantus, contratenor, tenor i bassus. Obok ustępów czterogłosowych zupełnie identycznych z analogicznemi ustępami w LG 3 i 4, znajduje się ustęp zawierający wprawdzie ten sam c.f., ale ze zmienioną pojemnością głosów wyższych i cokolwiek zmienionem ich prowadzeniem. Trzygłosowe ustępy poprzednich opracowań LG są tu zastąpione czterogłosowemi (w myśl ustalonej już wówczas normy czterogłosowości od połowy XV wieku), co samo przez się już wskazuje na późniejsze pochodzenie II rękopisu wawelskiego. Leżało to zresztą także w ówczesnej praktyce, która nawet w dawniejszych ale jeszcze będących w użyciu dziełach XIV lub XV wieku pozwalała na uzupełnienie nowego lub nawet nowych głosów (w dwu- i trzy-głosach). W naszym LG 5 dodany jest głos czwarty pod nazwą contratenor wzgl. tenor; w innych zauważamy tylko nieznaczne zmiany. Każdy ustęp, w poprzednich LG trzygłosowy, zajmuje wobec LG 5 takie stanowisko, jak „res facta“ wobec późniejszego opracowania. Z LG 5 zachowały się tylko: wstęp, jedna część złożona z 4 ustępów, oraz dwa niższe głosy części następnej. Opracowanie to stoi poniżej wartości LG 4. Nie jest ono prymitywne, tylko technicznie mniej poprawne (w rkp. nie brak myłek). Autor opracowania mógł w prosty sposób i w zakresie używanych przez siebie środków uniknąć równoległych oktaw i kwint, ominiętych w innych LG. Nie uważamy ich za archaizm organalny, lecz za wynik małej staranności, której zresztą nie możemy nie zauważyć u późniejszych także kompozytorów polskich XVI w.

Podaję cztery przykłady z LG 5: (p. str. 298).

Kolejno zajmiemy się *formą* opracowań LG. Wszystkie opracowania perykopy składają się z 14 części, z których każda jest złożona z 4 ustępów. Są one we wszystkich LG w każdem opracowaniu identyczne co do swego następstwa. Istnieją tylko różnice w sposobie opracowań, a raczej w stosowaniu środków monodji liturgicznej i figuralnego opracowania, co ma łączność z kwestją formy. Różnice te pozwalają nam podzielić opracowania na 3 grupy: 1) LG 1 i 2; 2) LG 3 i 4; 3) LG 5.

VI.

I. LG 5.

II. LG 5.

Li-ber ge-ne-ra-tio-nis

III. LG 5.

A-bra-ham

IV. LG 5.

I-sa-ac

W LG 1 i 2 trzy pierwsze ustępy pozostają jednogłosowe, w kolejnem wykonaniu przez wszystkie głosy począwszy od tenoru; ostatni ustęp, wykonujący co czwarte imię genealogji, jest opracowany figuralnie. W LG 3 i 4 ustęp pierwszy pozostaje jednogłosowym w roli intonacji; po nim zaś następujące trzy ustępy są figuralne: dwa pierwsze są trzygłosowe, ostatni zaś, powtarzający co czwarte imię genealogji jest czterogłosowy. Natomiast wszystkie ustępy w LG 5 są opracowane wyłącznie czterogłosowo. Wspomniałam powyżej, że LG 1, 3 i 5 posiadają przed perykopą wstęp, złożony z trzech ustępów. W LG 1 pierwszy i trzeci są opracowane figuralnie (trzygłosowo), środkowy zaś, wykonywany przez „vox media“, jest jednogłosowy. W LG 3 i 5 wszystkie trzy ustępy są opracowane figuralnie (czterogłosowo); pierwszy i trzeci ustęp posiada identyczny c.f. Wstęp do LG 4 jest opracowany analogicznie, ale składa się z 5 ustępów, z których pierwszy, trzeci i piąty są oparte na tym samym c.f. Pięć ustępów zawiera też LG 2; lecz tu tylko jeden ustęp jest figuralny (trzygłosowy).

W zestawieniu ustępów solowych i zespołowych w LG otrzymujemy następujące schematy dla każdej z 14 części, na które rozpada się opracowanie perykopy:

I. LG 1 i 2 : a. tenor wzgl. contratenor,
b. media wzgl. tenor,
c. discantus i trójgłos.

II. LG 3 i 4 : a. tenor,
b. discantus, tenor, bassus,
c. discantus, altus, tenor, bassus, oraz discantus, altus, tenor, bassus.

III. LG 5 : ustępy 4-głosowe są podzielone między „intonantes“ i „omnes“; ci ostatni występują tam, gdzie w LG 1 i 2 śpiewa trójgłos, w LG 3 i 4 czterogłos.

Widzimy już z tego schematu, że w każdem opracowaniu LG na końcu każdej z 14 części czyli w jej trzecim (c) ustępie występują wszystkie głosy (3 lub 4), czyli „omnes“. Tem ostatniem słowem są w LG 5, wyłącznie 4-głosowem, zaznaczone analogiczne ustępy końcowe, w których mają śpiewać wszyscy śpiewacy, gdy resztę ustępów 4-głosowych wykonuje 4 solistów, „intonantes“, w innych LG może tylko „intonans“.

Takie ugrupowanie ustępów ze zmianą wykonujących je solistów (głos wyższy, potem niższy, i naodwrót) i zakończeniem figuralnem tkwi głęboko w praktyce średniowiecznej. Ludwig wskazuje na liczne rękopisy ewangelij w XIII i XIV wieku, w których znajdujemy zupełnie analogiczne stosowania figuralnego opracowania na końcu ustępów, w „clausulae“, składających się na większą całość [61]). I w tym również kierunku nasze opracowania LG przedstawiają pewną ewolucję, którą możnaby ująć w następujący schemat formalny: 1) ustępy solowe i trójgłos (LG 1 i 2); 2) ustępy solowe (w ilości ograniczonej w porównaniu z LG 1 i 2), trójgłos i czterogłos (LG 3 i 4); 3) trójgłos i czterogłos z wyłączeniem solistów, lecz z odróżnieniem zespołu solistów („intonantes“) od chóru djakonów lub scholarów („omnes“). Jest to rozwój, który tworzy analogję do wypierania trójgłosu przez czterogłos i analogję do rozwoju pasji, w której partję, wykonywaną pierwotnie przez solistę, obejmuje wielogłosowo opracowany „chorus“. Tę ewolucję odbyła też katedra wawelska, której zabytki tu omówione, są również obrazem praktyki liturgicznej, obrazem bardzo pouczającym, gdyż stwierdzającym, że w praktyce tej około r. 1500 dokonały się zasadnicze zmiany, równające się zarzuceniu pewnych archaicznych praktyk liturgiczno-muzycznych w czasie, gdy w Europie środkowej i zachodniej nie brakło słynnych środowisk, które uporczywie pielęgnowały w liturgji wielogłosowe maniery z czasów Hucbalda i Guidona d'Arezzo.

Już sam fakt, że wszystkie nasze LG są umieszczone w księgach liturgicznych i że niektóre z nich znajdują się w rękopisach różnej (nietylko wawelskiej) prowenjencji w identycznem lub prawie identycznem brzmieniu, dowodzi, że mamy tu do czynienia z tą muzyką figuralną, która pozostaje w ścisłej łączności z liturgją. Jest ona zatem *muzyką liturgiczną,* i to tym jej rodzajem, który z jednej strony służy do uświetnienia szczególnie ważnych momentów liturgicznych (genealogja Chrystusa!), z drugiej zaś do urozmaicenia i uniknięcia monotonji w zakresie tych form liturgiczno-muzycznych, które przez swój rozmiar i zasadę powtarzania niewielkich, identycznych fraz melodyjnych, pozostających w ścisłej zależności od akcentu słownej recytacji, stanowią wyjątek nawet w liturgji, wyjątek nie mający zbyt wiele sobie równych lub podobnych.

Figuralne opracowania zdobyły sobie miejsce w liturgji rzymskiego kościoła już w II połowie XI wieku [62]), a więc jeszcze przed epoką paryskiej „ars antiqua“, reprezentowanej przez mistrzów figuralnej muzyki liturgicznej. Leonina i Perotina. Ta „prymitywna“ figuralność polegała z początku na dodawaniu do melodji liturgicznej drugiego głosu w odległości kwarty lub kwinty, tworząc w ten sposób normalne Hucbaldowskie organum [63]). Następną fazę rozwoju tej formy (w szerszem tego słowa znaczeniu) znamionuje dodawanie drugiego głosu o odrębnej linji melodyjnej. Z czasem starano się w specjalnych momentach liturgicznych dla osiągnięcia bardziej uroczystego nastroju lub dla podkreślenia wyrazu zastosować większą ilość głosów, co miało miejsce przedewszystkiem w mszy.

Ten „prymitywny“, *organalny* sposób opracowywania melodyj liturgicznych, zgodny z dekretem papieża Jana XXII (1324—25), nakazującym posługiwanie się zespołami (unisonów) oktaw, kwart i kwint „super cantum ecclesiasticum“, są opracowane dwa trzygłosowe „libri generationis“. W ustępie figuralnym LG 1 mamy prócz tego zastosowaną t. zw. *wymianę głosów,* polegającą na przestawieniu dwóch części jednego głosu i stworzeniu w ten sposób głosu drugiego. Technika ta sięga w głąb XI wieku [64]), jakkolwiek jest stosowana i w późniejszych wiekach, wywołując wrażenie równie archaiczne, jak organum z którem często się łączy [65]). Istnieją jeszcze w XIV i XV wieku bardzo obszerne rękopisy, zawierające kompozycje oparte na tego rodzaju technice. Prymitywne już w XV wieku opracowanie trzygłosowe w LG 1 i 2 nie jest nawet w tym czasie wypadkiem odosobnionym. Wszak wiemy, że organum „kwitnęło“ w krajach skandynawskich jeszcze w XVI i XVII wieku, a nie brak rękopisów niemieckich z końca XV i początku XVI wieku, zawierających liturgiczne organa. Ludwig przytacza z XV wieku cysterski graduał z bibljoteki w Karlsruhe, gdzie zastosowana jest technika „nota contra notam“ oraz wymiana głosów, nadto wskazuje na podobną praktykę w pewnym czesko-śląskim rękopisie z r. 1417 w bibljotece

wrocławskiej (z opracowaniami ewangelji). Podobne przykłady podaje z rękopisu wrocławskiego J. W o l f [66]). Charakteryzując zaś stosowanie tej techniki odnośnie do XIV wieku, z którego też pochodzi wspomniany dawniej rękopis engelberski, pisze L u d w i g co następuje [67]): „Tego rodzaju technika (Satz) podobnie jak I rodzaj organum w XIV wieku sprawiał wrażenie nawskróś archaistyczne. Jego styl sięga końca XI wieku. Jednakże spotykamy się z nim nawet później, niż w czasie, z którego pochodzi rękopis engelberski. Styl ten uprawiały częściowo sfery, które w kulcie muzyki wielogłosowej musiały ograniczyć się do tego rodzaju prymitywnej techniki, częściowo zaś te koła, które zajmowały negatywne stanowisko wobec ówczesnej muzyki nowszej". Rękopisy wawelskie przekonały nas jednakże, iż katedra krakowska około r. 1500 zerwała z tradycją wczesnego średniowiecza, zarzucając organalny styl w swej muzyce liturgicznej.

Do średniowiecznych manier zaliczymy w niektórych ustępach LG 3 i 4 ustawiczne, uporczywe stosowanie w poszczególnych parach głosów w trójgłosie ruchu przeciwnego na wzór wczesnośredniowiecznego *discantus* dla ominięcia równoległych konsonansów w odnośnej parze głosów (podobnie rzecz się ma w Lamentacjach z rękopisu P. Akad. Umiej.), wraz z zastosowaniem krzyżowania głosów. Te środki są wprawdzie stosowane też w ówczesnej nowszej muzyce, będącej konsekwencją rozwoju od czasu motetu francuskiego z XIII wieku, formy, będącej silną reakcją przeciw prymitywizmowi „artis antiquae". To krzyżowanie głosów jest w LG stosowane nawet tam, gdzie nie groziłyby zabronione paralele. Im bardziej nowożytne, aby nie powiedzieć bardziej dojrzałe, są opracowania naszych LG (czterogłosowe), tem bardziej znika krzyżowanie głosów, w innych LG ustawiczne. Oczywiście możnaby tu zwrócić uwagę na fakt, że dotyczy to często wogóle wszystkich głosów w naszych LG 1 i 2, a częściowo LG 3 i 4.

Trzygłosowe LG zawierają obok organalnej i discantowej techniki także inne jeszcze szczegóły techniczne, oznaczające już pewien postęp w ewolucji techniki średniowiecznej, a przynajmniej pochodzące z późniejszego średniowiecza. Szczegóły te przyczyniają się do ominięcia nadmiaru paralel konsonansów. Znajdujemy mianowicie w kadencjach niektórych ustępów w LG 3 i 4 najzupełniej normalne stosowanie *faux-bourdonu* (por. tabelę IV). Ta technika, już wówczas przestarzała, choć jeszcze nie tak dawno przedtem używana w I szkole niderlandzkiej, była stosowana w Polsce przez mistrza M i k o ł a j a R a d o m s k i e g o z R a d o m i a (I połowa XV wieku). Istnieją u nas jeszcze inne zabytki z tego rodzaju techniką. Gdy w innych opracowaniach LG wprowadzono czterogłosowość, zniknęła — rzecz jasna — i ta maniera.

W ten sposób wykazaliśmy, że nasze trzygłosowe LG stanowią osobliwe niekiedy skojarzenie środków technicznych właściwych wcześniejszym i póź-

niejszym okresom muzyki wielogłosowej średniowiecznej. Środki te znikają z wprowadzeniem czterogłosu, o którym już wyżej powiedzieliśmy, że odpowiada zupełnie tym zasadom, jakie dla techniki czterogłosowej wokalnej w I gatunku kontrapunktu pojedyńczego wypowiedzieli pierwsi przedstawiciele teorji kontrapunktu uregulowanego. Jeśli trzygłosowe LG stanowią w rękopisach krakowskich charakterystyczny materjał do historji muzyki liturgicznej z tradycjami wczesnośredniowiecznemi, to czerogłosowe LG z racji już swego odosobnienia w materjale zabytkowym polskim z końca XV wieku posiadają wielkie znaczenie jako zabytki unormowanego już czterogłosu, a tem samem prowadzą nas do sztuki, którą w Krakowie na początku wieku XVI reprezentowali — o ile dotychczas wiadomo — Jerzy Liban z Lignicy i Sebastjan z Felsztyna. W ten sposób uzyskaliśmy między XV i XVI wiekiem w Polsce połączenie historyczne, połączenie wprawdzie tylko w zakresie techniki kontrapunktycznej, i to pewnego tylko jej gatunku, ale połączenie niewątpliwe. Trzygłosowe przykłady w „Opusculum" a czterogłosowe utwory liturgiczne Sebastjana z Felsztyna — to najbliższy materjał historyczny, do którego nas prowadzą częściowo nasze LG, częściowo zaś inne polskie zabytki z końca XV wieku, między niemi zaś w pierwszym rzędzie dwugłosowa pieśń marjańska „O najdroższy kwiatku", posługująca się mimo tylko dwugłosowej techniki zarówno dojrzalszą w swym rysunku melodycznym śpiewnością i środkami imitacyjnemi.

Niemniej jednak wszystkie te zabytki razem wzięte nie stanowią autentycznego obrazu twórczości muzycznej w Polsce około r. 1500. Wskazując jednak na szereg techniczno - stylistycznych szczegółów, które rozwinięto u nas po r. 1500, zachęcają tem bardziej do dalszych poszukiwań za obfitszym niż dotąd materjałem zabytkowym.

X. Dr. Józef Surzyński, który pierwszy podał wiadomość o figuralnem opracowaniu księgi pokoleń w kancjonale Gosławskiego, przyznaje temu zabytkowi wysoką wartość artystyczną: „Jest to dobry utwór, nie ustępujący w niczem kompozycjom pierwszorzędnych mistrzów ówczesnych, nie wyłączając utworów najsławniejszego w tym wieku, na dworze Lorenza Magnifico we Florencji wówczas przebywającego, Josquina de Près' [68]). Porównanie to jest niewątpliwie bardzo przesadne, jeśli chodzi o utwory największego przed Palestriną i Lassem „księcia muzyki". Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę wyjątki czterogłosowe, homofoniczne, bardzo proste i dobrze brzmiące z Lamentacyj Wenecjanina Francesca d'Ana, wydanych w r. 1506 [69]), rozpadające się na wiele kilkotaktowych ustępów, to zauważymy, iż LG w kancjonale Gosławskiego, istniejącym niespełna 20 lat przedtem, nie stoją pod względem

technicznym niżej. Jednak wszelkie porównania z analogicznemi lub podobnemi kompozycjami tej epoki są o tyle poblematyczne, że dotychczas wydano bardzo niewiele odnośnych zabytków muzyki zachodniej, które pozwalałyby na analogje, zwłaszcza estetycznej natury.

Zadaniem naszem było wskazać na *historyczne* znaczenie zabytków, któremi w tej pracy się zajmowałam, w obrębie staropolskiej kultury muzycznej.

[1]) Adolf Chybiński: Biografja Sebastjana z Felsztyna, w „Myśli muzycznej" (Nr. 9), dodatku muzykologicznym do „Śpiewaka" (Nr. 12), Katowice 1928. — Stefanja Łobaczewska: O utworach Sebastjana z Felsztyna (XVI wiek), w „Kwartalniku muzycznym", Nr. III i IV, Warszawa 1929.

[2]) Józef Reiss: Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce, Kraków 1923.

[3]) Adolf Chybiński: Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540), w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1911 — 1914

[4]) Zdzisław Jachimecki: Historja muzyki polskiej, Warszawa 1920, str. 36.

[5]) Marja Szczepańska: Przyczynek do historji polskiej pieśni w XV wieku, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927 (odbitka).

[6]) Marja Szczepańska: O nieznanych Lamentacjach polskich z końca XV wieku, w „Myśli muzycznej" (Nr. 8), dodatku muzykologicznym do „Śpiewaka" (Nr. 11), Katowice 1928.

[7]) X. Wacław Gieburowski: Chorał gregorjański w Polsce od XV do XVIII wieku, Poznań 1922.

[8]) Anonimowa kompozycja trzygłosowa w „Codices Tridentini", w *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich,* VII, Wiedeń 1902, str. 23 i 70 (Nr. 1225). — Czterogłosowa kompozycja *Josquina des Prés* (zm. 1521), wydana przez Ott. Petrucciego w Wenecji (zbiór „Motetti") w r. 1504, wówczas często przedrukowana (por. Ambrosa Geschichte der Musik, III, wyd. 3, str. 211, Lipsk 1893; R. Eitnera Bibliographie der Sammelwerke, Berlin 1877, str. 3 i 520; Glareana Dokedachordon (1547), tłom. E. Bohna, Lipsk 1888, str. 325 i 338). — Trzygłosowe opracowanie Baltazara Hartzera-Resinarius'a, wydane przez G. Rhau'a w Wittenberdze („Officia de Nativitate"). — Dwa anonimowe opracowania na 3 i 4 głosy, w rkp. 118 bibljoteki miejskiej we Wrocławiu, z r. 1544), por. E. Bohna Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Wrocław 1890, str. 124 i 226. — Ponadto wspominają o innych rękopisach średniowiecznych zawierających opracowania księgi pokoleń: J. Wolf w pracy „Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts" w Peter Wagner - Festschrift, Lipsk 1926, str. 223 (Ms. Mus. 40580, Bibljoteki Pruskiej w Berlinie), Fr. Ludwig w pracy „Die Quellen der Motette ältesten Stils", Archiv für Musikwissenschaft, V Bückeburg—Lipsk 1923, str. 314, uw. 1 (pewien praski manuskrypt) i t. d.

[9]) Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej, w „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce", III, Kraków 1884, str. 51, nr. 58.

[10]) Adolf Chybiński: Muzyka kościelna w Polsce, dodatek do polskiego przekładu „Dziejów muzyki kościelnej" K. Weinmanna, Ratysbona 1911, str. 200 i nast.

[12]) Katalog rękopisów Akademji Umiejętności w Krakowie, Dodatek I, Kraków 1912, str. 23.

[13]) Łętowski wymienia Gosławskiego w Katalogu biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, tom III, Kraków 1852, str. 36. — Por. również Jana Ptaśnika Cracovia artificum 1300 — 1500, Kraków 1917, str. 281, nr. 930.

[14]) Polkowski, Katalog str. 28, nr. 8. Mszał ten jest dość zniszczony. W bibljotece Jagiellońskiej znajduje się jeszcze inny rękopis Gosławskiego, lecz treść jego nie dotyczy muzyki liturgicznej. Por. Wł. Wisłockiego Katalog rękopisów bibljoteki Jagiellońskiej, Kraków 1877 — 1881, str. 397.

[15]) Wł. Wisłockiego Acta rectoralia almae Universitatis studii Cracoviensis, tom I, Kraków 1893 — 1897, nr. 128, 129, 168, 225, 344, 1069, oraz Ptaśnika Cracovia artificum, str. 320, nr. 1019 i 1050.

[16]) Wisłocki: Acta rectoralia I, str. 215 nr. 971 i str. 268 nr. 1229.

[17]) Prace Wisłockiego i Ptaśnika, passim.

[18]) Peter Wagner: Einführung in die Gregorianischen Melodien, tom III, Lipsk 1921, str. 245.

[19]) Str. 43 i 61.

[20]) Peter Wagner: Einführung in die Gregorianischen Melodien, tom II, Lipsk 1912, str. 245.

[22]) Adam Chmiel: Album studiosorum Universitatis Cracoviensis, tom II, Kraków 1892, str. 38a i 39a.

[21]) Gieski są — według Słownika Geograficznego — wsią w Piotrkowszczyźnie.

[23]) Józef Muczkowski: Statuta nec non liber promotionum philosophorum ordinis in Universitate Studiorum Jagellonica, Kraków 1849, str 127.

[24]) Chmiel: Album studiosorum, II, str. 42a.

[25]) Codex diplomaticus Universitatis Studii Generalis Cracoviensis, część III, Kraków 1880, str. 221 i 225.

[26]) Bolesław Ulanowski: Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum, tom II, Kraków 1902, str. 928, nr. 1972.

[27]) W rozpatrywaniach kwestyj notacji rękopisów opieram się na pracy J. Wolfa p. t. Handbuch der Notationskunde, tom I, Lipsk 1913, str. 146 — 117, 181 i 214.

[28]) W kancjonale Gosławskiego szereg stron (189 — 198) zawiera same romby.

[29]) Por. również Edwarda Bernoullego: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, Lipsk 1898, str. 24.

[30]) Stanisław Kutrzeba: Ordo coronandi regis Poloniae, Kraków 1930, str. 40 i 80.

[31]) Op. cit.

[32]) Tamże.

[33]) Tamże.

[34]) A. Chybiński: Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej I połowy XVI wieku, Kraków 1911, str. 1 i nast. (odbitka). — J. Reiss. Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibljotece Jagiellońskiej, Kraków 1924 (facsimilia).

[35]) A. Chybiński: Teorja mensuralna, str. 7.

[36]) Wskazać można na rękopisy nr. 1132 i 2318 w Bibljotece im. Ossolińskich, na rękopisy nr. 1 i 340 w Bibljotece Baworowskich we Lwowie i t. d. Także części rękopisów wawelskich z I połowy XV wieku zawierają znaki notacji romańskiej. Już przedtem była ona w użyciu żeńskich klasztorów na Śląsku.

[37]) Por. Liber usualis missae, wyd. 2, Romae - Tornaci b. r., str. 793.

[38]) Na 1585 kompozycyj, stanowiących treść słynnych „Codices Tridentini", z połowy XV wieku przypada zaledwie jedno opracowanie LG.

[39]) G. Eisenring: Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis um 1560, Düsseldorf b. r., str. 138.

[40]) J. Wolf: Handbuch der Notatonskunde, I, str. 442.

[41]) Tamże, str. 146 — 171, w szczególności str. 159 i nast.

[42]) Tom III, str. 252 — 254.

[43]) W pracy p. t. Der Gesang der Genealogie in der Weihnachtsmette, w „Gregorius - Blatt“, Kolonja 1908, nr. 5, str. 63 — 64.

[44]) Dom Pothier w „Revue du chant gregorien“, 1897, str. 65. — Prof. Peters w pracy p. t. Die Feier der ersten Weihnachtsmesse in früherer Zeit, w „Gregoriusblatt“, Kolonja 1915, str. 110, podaje facsimile melodji doryckiej, mało różniącej się od podanej przez P. Bohna.

[45]) Korzystałam ze starych rękopiśmiennych i drukowanych mszałów w Ossolineum, Bibljotece Baworowskich i w Instytucie Muzykologicznym Uniwersytetu Lwowskiego, częściowo także Bibljotece Jagiellońskiej.

[46]) Altera pars ritualis de caeremoniis ecclesiasticis, Cracoviae 1634 (egzemplarz Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego).

[47]) Liber Generationis w tonacji doryckiej znajdujemy też w rękopisie nr. 1424 (str. 169) Bibljoteki Jagiellońskiej.

[48]) Tonacja ta cieszyła się szczególnem umiłowaniem w Polsce. Szereg kancjonałów, które miałam sposobność przeglądać, zawiera bardzo wielką ilość lidyjskich melodyj liturgicznych. Wydany w r. 1886 „Cantionale ecclesiasticum ad usum ecclesiarum Poloniae“ J. Siedleckiego, potwierdza również to spostrzeżenie.

[49]) Por. Liber usualis missae, str. 6.

[50]) Posługiwałam się egzemplarzem Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego.

[51]) Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Ratysbona 1908, str. 153.

[52]) Gniezno 1864, str. 43.

[53]) Por. uw. 8.

[54]) Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Lipsk 1926, str. 1 — 6.

[55]) Termin ten wprowadził do nauki Fr. Ludwig w pracach dotyczących muzyki średniowiecznej. Por. również J. Müllera-Blattau'a: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Królewiec 1923, str. 11, oraz opracowane przez Fr. Ludwiga ustępy o średniowiecznej muzyce w wydanym przez G. Adlera „Handbuch der Musikgeschichte“, Frankfurt 1924.

[56]) Podobny układ głosów znajdujemy w utworach Mikołaja Radomskiego z Radomia i innych współczesnych, oraz w „Codices Tridentini“.

[57]) Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku, Kraków 1909, str. 12.

[58]) Wyd. 2, str. 87.

[59]) Hugo Riemann: Geschichte der Musiktheorie, wyd. 2, Lipsk 1920, str. 311 — 323.

[60]) Tamże, str. 317.

[61]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1908, str. 48 i nast., oraz Archiv für Musikwissenschaft, 1923, str. 304 — 314.

[62]) Ludwig, w pracy p. t. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Ratysbona 1905, str. 5 i nast.

[63]) Ludwig, w wydanym przez G. Adlera „Handbuch“ (p. wyżej), str. 129.

[64]) Ludwig, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 1905 (l. c.) i Müller - Blattau (l. c.).

[65]) Ludwig, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 1908, str. 50.

[66]) Por. uw. 8 i 54.

[67]) Ludwig, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 1908 (l. c.) oraz w pracy p. t. Mehrstimmige Musik des 14. Jahrhundertes, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, IV, Lipsk 1902 — 03, str. 19.

[68]) Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku, Poznań, 1889, str. 5.

[69]) Luigi Torchi, L'arte musicale in Italia, tom I, Turyn b. r.

(Do *literatury przedmiotu:* obok podanych w odnośnikach prac w ilości 49 posługiwałam się jeszcze kilkoma innemi, jako literaturą pomocniczą, a mianowicie: Raph. Molitora „Deutsche Choralwiegendrucke", Ratysbona 1904 — H. Riemanna „Handbuch der Musikgeschichte", tom I, cz. II, Lipsk 1905, tegoż „Musiklexikon", wyd. 11, Lipsk—Berlin 1927 — 29; ponadto niespełna 30 drukami i rękopisami XIV — XVII wieku w bibljotekach krakowskich i lwowskich, których P. T. Dyrekcjom składam podziękowanie za pomoc w pracy).

We Lwowie, w r. 1925 i 1929.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

O KONCERTACH WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH MARCINA MIELCZEWSKIEGO († 1651)

(Dokończenie)

5. PRÓBA SYNTEZY. Twórczość Marcina Mielczewskiego w zakresie muzyki kościelnej przedstawia znaczną rozmaitość form i stylów i dość znaczną wszechstronność. Obok utworów pisanych a cappella (motety i msze) lub też z towarzyszeniem organów, znajdujemy utwory, w których albo występuje głos solowy (z towarzyszeniem instrumentów) albo też zespoły chóralne wraz z zespołami solistów i partjami, przeznaczonemi dla jednego solisty. Prócz tego w obrębie każdej z tych grup panują znaczne niekiedy różnice w rodzaju, ilości i jakości form i środków, oraz ich zastosowania. Jeśli zważymy, iż zachowane utwory Mielczewskiego stanowią zaledwie część jego twórczości, to uznamy, że nawet w obrębie tych — w porównaniu np. ze spuścizną po Mikołaju Zieleńskim — niewielu po Mielczewskim pozostałych dzieł da się objektywnie stwierdzić jedna z najważniejszych zalet jego talentu: mianowicie znaczna *wszechstronność w stosowaniu form i środków,* większa, aniżeli u jego bezpośrednich polskich poprzedników, jeśli nawet pominiemy fakt, że po Mielczewskim pozostały jeszcze dzieła instrumentalne, canzony [25]).

[25]) Bibljografja twórczości Mielczewskiego, podana w pracy Z. Jachimeckiego w „Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Akad. Um.", XVIII, Nr. 6 (1913) nie zawiera kilku jego kompozycyj i nie jest kompletna (mimo twierdzenia tegoż autora w „Polsce, jej dziejach i kulturze", tom 2, z. 48, str. 549). — Częścią twórczości motetowej Mielczewskiego zająłem się w pracy p. t. Do twórczości motetowej Marcina Mielczewskiego,

Ta wszechstronność jest widoczna nietylko w jego twórczości jako całości, ale także w obrębie poszczególnych jej grup, w szczególności zaś w grupie utworów napisanych *w stylu koncertującym* na zespoły wokalne i instrumentalne. W poprzednich rozdziałach tej pracy omówiłem szczegółowiej cztery tego rodzaju dzieła w mniejszych rozmiarach (niż msze instrumentalne) [26]. Żaden z tych czterech utworów nie powtarza tych samych środków technicznych, w każdym z nich inny jest ich układ i zastosowanie, różna jakość i ilość. Dowodzi to zarazem wielkiego doświadczenia technicznego u naszego twórcy, który od czysto polifonicznych środków w motetach a cappella i w podwójnym kanonie, wskazujących jeszcze na praktykę XVI wieku, poprzez swobodną polifonję późniejszego typu (polifonizowanie), zdołał przejść do monodycznej homofonji, stosując ją zresztą także w utworach pisanych na kilka głosów. Pod tym względem, jak i pod wieloma innemi, jest Mielczewski nieodrodnym synem potężniejącego już w I połowie XVII wieku stylu barokowego.

W utworach koncertujących, które nas tu w pierwszym rzędzie zajmują, panuje właśnie wielka *przewaga czynnika homofonicznego*, czemu nie przeczy stosowanie, zresztą niezbyt wydatne i tylko sporadyczne, środków polifonicznych, nawet imitacyjnych. Te ostatnie występują w daleko większej mierze i w bardziej wyłączny lub przeważający sposób w innych jego utworach, tak iż nie moglibyśmy nawet przypuszczać, że Mielczewskiemu były obce lub niedość znane wszelkie środki absolutnej polifonji. Jeśli zaś w jego koncertujących utworach polifonja ta zajmuje drugie miejsce, to pozostaje ten fakt w ścisłej łączności z kierunkiem jego szczególnych upodobań, nie mówiąc już o rodzaju stylu koncertującego. Częściej znajdujemy dowody posługiwania się polifonizowaniem niż polifonją absolutną, jeśli już pominiemy utwory lub ich części, w których czynniki chóralne nie przychodzą do głosu. Można przez porównanie tych i innych jeszcze dzieł Mielczewskiego (np. mszy instrumentalnych) stwierdzić, że, mimo tak bardzo wybitnych choć nielicznych prób czysto monodycznych, Mielczewski znajdował szczególne upodobanie w działaniu *masami chóralnemi*. Dźwiękowe efekty tych mas, w różny sposób kolorystycznie zestawiane i oświetlane, nie stanowiły dla Mielczewskiego żadnej tajemnicy, mimo, że nie znajdziemy w spuściźnie po nim dzieł chóralnych, przekraczających dość wówczas

---

w „Myśli muzycznej" (Rok I, Nr. 9 i Rok II, Nr. 2 i 3), dodatku muzykologicznym do „Śpiewaka" (Katowice 1928, Nr. 12 i 1929, Nr. 2 i 3). — Twórczością instrumentalną Mielczewskiego zajmuję się w pracy p. t. Canzona instrumentalna M. Mielczewskiego, w „Myśli muzycznej" (Rok I, Nr. 1 — 3), dodatku do „Śpiewaka" (Katowice 1928, Nr. 4 — 6). Canzona ukazała się w „Wydawnictwie dawnej muzyki polskiej", z. VI, Warszawa 1930.

[26]) Do tej grupy należy też wielkie „Magnificat" Mielczewskiego (rkp. Joh. 460, 1 Bibljoteki Miejskiej w Gdańsku), którego omówienie znajdzie się w pracy o polskich opracowaniach „Magnificat".

normalny ośmiogłos, znany w Polsce nietylko z dzieł Zieleńskiego (1611), ale już w II połowie XVI wieku (zapewne od czasów Wacława z Szamotuł (zm. w r. 1572). Mielczewskiego pociągały te pełne blasku wielkie zespoły chóralne, działające swą homofoniczną masą. Gdzie bowiem ogranicza się do zespołów solowych, tam stosuje bardziej polifoniczne środki, choć i tu tylko częściowo, gdyż zwykle po kilku taktach lub nawet nutach imitacyjnych przechodzi — znowu w myśl ówczesnej barokowej maniery — w dłuższe niż sama imitacja homofoniczne pochody tercyj (lub sekst). To samo jednak widzimy i w ustępach chóralnych, ożywianych przy końcu utworu większemi zasobami polifonji wzgl. polifonizacji, oczywiście celowo, dla osiągnięcia efektownej gradacji, którą Mielczewski umiał stosować może nie bez pewnego szablonu, ale zawsze z powodzeniem.

Tę *efektowność faktury* chóralnej ożywia Mielczewski w jeszcze większym stopniu przez stosowanie ustawiczne *licznych i wielkich kontrastów* w rodzaju taktu i czynników solowych i zespołowych („kameralnych"). Dzieje się to niekiedy w sposób dość schematyczny, jak to zresztą widzimy u wielu ówczesnych kompozytorów, większych od Mielczewskiego. Leżało to widocznie w duchu czasu, tak iż nie możnaby z tego powodu czynić Mielczewskiemu indywidualnego zarzutu. W każdym bądź razie te kontrasty, rozciągnięte jeszcze na teren ściślejszy technicznych środków, nie przyczyniają się do jednostajności wyrazu. Gdy bowiem nawet tekst od początku do końca jest zwrócony w jedną myślową stronę, Mielczewski stara się, z korzystnym dla siebie rezultatem, wprowadzić szereg muzycznych kontrastów, które nie niweczą jednak jednolitości treści tekstu. I tu właśnie zbieramy dowody jego wielkiego doświadczenia technicznego, a także estetycznego, idącego zresztą w zupełnej zgodzie z poglądami dojrzewającego baroku. Ponieważ wymienione środki kontrastu sąsiadują z sobą najczęściej bardzo blisko i odnoszą się nietylko do większych części i mniejszych całości, które składają się na dany utwór, przeto można uznać za jedną z najbardziej indywidualnych cech talentu Mielczewskiego: zasadę stałego kontrastu. Można zaś choćby przez porównanie Mielczewskiego z Pękielem, u którego pod tym względem panuje na ogół daleko większy umiar. Łącznie z tem idzie w parze kwestja *rytmiki*. Zauważono, że „nie da się uwolnić Mielczewskiego w zupełności od zarzutu występującej niekiedy w dziełach jego monotonności w stosowaniu form izorytmicznych" [27]). O ilebyśmy to twierdzenie mieli uznać za zarzut indywidualny, to należałoby dodać jeszcze uwagę o „formach... izometrycznych". Jednakże nie możemy nie uwolnić Mielczewskiego od tego zarzutu, jeśli weźmiemy pod uwagę nietylko wielu współczesnych wybitnych kompozytorów, ale i fakt, że w rytmice I połowy XVII wieku często uderza pewna sztywność rytmiczna, którą to cechę już dawno

---

[27]) Z. Jachimecki, l. c.

zauważono, jako cechę trwającą jeszcze dość długo, bo niemal do końca epoki generałbasowej, w przeciwieństwie do epoki poprzedniej, w której polimetryka i polirytmika należała do zasadniczych cech. Jeśli Mielczewski opracowuje np. msze oparte o rytmizowany cantus firmus, a przytem liczy się ze środkami wykonawczemi pewnej kapeli lub pewnych kapel, dla których swe dzieło przeznacza, to wówczas, przy pominięciu bogatszych środków polifonicznych a zastosowaniu raczej homofonji, nie może wyjść poza pewien jedynie możliwy zasób środków rytmicznych. Zupełnie analogiczne dzieła znajdujemy w twórczości Pękiela, Różyckiego, Łukaszewicza, tak że zarzut powyższy nie może być uznany za indywidualny, skoro dotyczy cechy typowej, tak ze względu na grupę kompozytorów jak i pewną kategorję ich dzieł. Nie ulega wątpliwości, że dotyczy to tylko dzieł pisanych przedewszystkiem techniką homofoniczno-akordową, a więc i pewnych ustępów w koncertach Mielczewskiego, w których kompozytor pragnie działać homofonicznie zwartą masą chóralną, do czego zachęca go sam tekst. Widoczna tu jest zupełnie jawna chęć imitowania zespołu instrumentalnego, grzmiącego huczną, fanfarową intradę, która to forma wówczas była istotnie bardzo często „izorytmiczną", godzącą polifoniczne prowadzenie głosów z homofoniczną rytmiką. Natomiast w ściśle polifonicznych dziełach Mielczewskiego nie zauważamy tej „monotonji", w czem widzimy dowód, że jej stosowanie gdzieindziej przez tegoż kompozytora było celowe — i nieodosobnione. Poza temi homofonicznemi a rytmicznie mniej zróżnicowanemi ustępami zauważamy u Mielczewskiego ustawicznie coś wręcz przeciwnego, niż „monotonję". Jeśli porównamy jego dzieła z dziełami Pękiela, to dochodzimy do wniosku, że Mielczewski jest jednak wybitniejszym rytmikiem, co więcej — nawet w niektórych jego motetach a cappella panuje tak często spotykany w dziełach motetowego stylu po r. 1600 (niekiedy już przed nim) niedość może umotywowany niepokój rytmiczny. Mielczewski często po kilku spokojnych początkowych rytmach, zaznaczonych większemi wartościami nut, wchodzi in medias res największego ożywienia rytmicznego. Ale jest to znowu jedna z typowych cech epoki bezpośrednio sąsiadującej z okresem palestrinowskim. W parze z tym czynnikiem idzie w dziełach Mielczewskiego wielkie, niekiedy nawet znaczne bardzo *ożywienie modulacyjne*. Zastępuje ono — jeśli idzie o cechy harmoniczne — widoczną u niego niechęć do eksperymentów chromatycznych, unikanych niemal zupełnie. Mielczewski nie wstępował zapewne w ślady M. Zieleńskiego lub A. Jarzębskiego. Przełamywał niejednokrotnie prawa tonacyj kościelnych, jednakże eksperymenty harmoniczne nie leżały w sferze jego zainteresowań, jak zresztą wielu wybitniejszych od niego mistrzów ówczesnych. Braku tej „oryginalności" zapewne nie zaliczymy do ujemnych cech jego talentu.

Mniej korzystnie natomiast przedstawia się ten talent co do *jakości*

inwencji. Zupełnie zgadzam się z treścią uwagi, jaką czyni Z. Jachimecki (l. c.) odnośnie do Mielczewskiego: „Pomysły jego odznaczają się wielką płynnością i pewnością, wynikającą z silnego samopoczucia talentu kompozytora". Mógłbym jeszcze dodać: „i znaczną rozmaitością", jakkolwiek nie bez zastrzeżeń, odnoszących się nie tyle do poszczególnych dzieł Mielczewskiego, wziętych z osobna jako każde dla siebie, ile raczej do całej grupy utworów koncertujących. Trudno narazie byłoby ocenić doniosłość kwestji wpływów i reminiscencyj u Mielczewskiego. Na reminiscencje z G. Gabrielego wskazałem już w pracy o canzonie instrumentalnej. Wobec braku większej iłości wydawnictw z dziełami najwybitniejszych choćby twórców stylu koncertującego około i po r. 1600, nie możnaby tej kwestji rozstrzygnąć ani pozytywnie ani negatywnie. Chodzi natomiast o co innego. Zauważyć można mianowicie nawet bez porównywania Mielczewskiego z Pękielem, tak często z nim zestawianym, że Mielczewski nie należy do kompozytorów, których inwencja melodyczna dałaby się nazwać bardzo silną. Ale jeśli już to porównanie przeprowadzimy, to dojdziemy do przekonania, że Pękiel, nie rozporządzając ani mniejszą ani rozmaitszą techniką niż Mielczewski, posiadał zwłaszcza w lirycznych ustępach swych koncertujących dzieł większą głębię inwencji a w budowie swych tematów większą rozmaitość i większą pomysłowość, choć niekiedy pomysły jego nie były wolne od pewnych tradycjonalizmów, Mielczewskiemu — poza niektóremi utworami a cappella — przeważnie obcych. Ponadto należy stwierdzić, że w koncertach jego znajdujemy często motywy i frazy, które powtarzają się zarówno w nich, jak i w innych jego dziełach, jeśli już pominiemy pewne zwroty, należące do ogólnego słownictwa muzycznego tych czasów, jako t. zw. loci communes. Ale jeśli mówiliśmy wyżej o efektownej fakturze jego dzieł, o tendencji kompozytora do stosowania efektownych środków technicznych, to i w tem miejscu musimy mimo wszystko przyznać tę samą efektowność melodyce Mielczewskiego, biorącą często górę ponad czystą inspiracją, a tem samem przechodzącą niekiedy w schematyczność i powtarzanie się, powtarzanie pewnych formuł melodycznych, czy to należących do ogólnego czy do indywidualnego słownictwa kompozytora.

Nie wiemy, czy Mielczewski odbył swe niewątpliwie bardzo gruntowne studja we Włoszech, gdzie znajdowały się pierwsze i najważniejsze źródła techniki i stylu koncertującego, zwłaszcza w *szkole weneckiej,* która na twórczości Mielczewskiego wycisnęła szczególnie silne piętno, tak w jego zespołach chóralnych, jak i w sposobie dysponowania środkami wokalno-instrumentalnemi. Wpływ Gabrielego w canzonie jest niewątpliwy (choćby w postaci reminiscencyj). Wiemy natomiast, że w Warszawie, a więc miejscu swej działalności, miał Mielczewski żywe wzory w postaci koncertujących dzieł Wincentego Liliusa i Marka Scacchiego, posługujących się analogiczną lub podobną stylistyką, podobnie jak rówieśnik Mielczewskiego,

Franciszek Lilius, zmarły w sześć lat po nim. Miał zapewne inne jeszcze wzory, będąc członkiem kapeli królewskiej, która utwory, w tym stylu pisane, wykonywała, skoro także inni członkowie jej podobne dzieła tworzyli. Porównanie jednak szersze stylu Mielczewskiego ze stylem Gabrielego i jego współczesnych wskazuje na to, że mimo pewnych szczegółów (por. canzonę instr.) styl Mielczewskiego jest jednak nowszy (wszak nie wszystkie jego zachowane dzieła pochodzą z tego samego czasu), wykazujący więcej wspólnych cech z przedstawicielami młodszej szkoły weneckiej. Do tego samego wyniku dochodzimy porównując je z koncertującemi dziełami Mikołaja Zieleńskiego (ok. 1611), w czem niema nic dziwnego. Niedarmo jednak wydawca berliński koncertu „Deus in nomine Tuo" (1659) umieścił to dzieło Mielczewskiego obok dzieł Al. Grandiego, Claudia Monteverdego, Giovanniego Rovetty i innych, których dzieła w całej swej koncepcji żywo wskazują na te formy, tę technikę, te środki i ten styl, który w poprzednich rozdziałach starałem się w drodze formalnej analizy wykazać. Rzeczą dalszych badań będzie wskazać, który z mistrzów włoskich obok Gabrielego i po nim posiada dla poznania i oznaczenia stylu dzieł Mielczewskiego szczególne znaczenie. Nieodzownym warunkiem spełnienia tego zrozumiałego zadania musiałyby być jednakże zbiorowe wydania dzieł tych wielkich twórców. Do tego jest jeszcze bardzo daleko.

To też ograniczyłem się tylko do podkreślenia pewnych *indywidualnych* rysów naszego twórcy. Niełatwo byłoby oznaczyć *historyczne znaczenie Mielczewskiego w muzyce polskiej między r. 1611 a 1651.* Nie może ulegać wątpliwości, że znaczenie to nie jest małe. Jeślibyśmy wzięli pod uwagę tylko najwybitniejsze talenty polskie w zakresie muzyki polskiej kościelnej w stylu koncertującym w XVII wieku do początków wieku XVIII, to zauważylibyśmy, że linja rozwojowa w tym zakresie przedstawia się mimo wielu luk w inwentarzu polskiej twórczości tych czasów bardzo jasno i logicznie: Zieleński — Mielczewski — Pękiel — Różycki — Gorczycki i Szarzyński. W tym łańcuchu historycznego rozwoju niema żadnych luk, jeśli chodzi o rozwój stylu koncertującego, rozwój techniki i wszelkich środków i form, z pominięciem muzyki a cappella i pewnych jej retrospektywnych kierunków. Wyłączenie jakiegokolwiek ogniwa w tym łańcuchu oznaczałoby wyłączenie jednej z warstw historycznych, logicznie po sobie następujących, zgodnie z rozwojem całej ówczesnej muzyki. Zdaniem Z. Jachimeckiego znaczenie Mielczewskiego dla historji muzyki polskiej jest znaczne już choćby z tego powodu, „ponieważ jako pierwszy z kompozytorów naszych zaczął tworzyć na wielkie zespoły wokalno-instrumentalne, podczas gdy Zieleński ograniczał się do organów lub małych zespołów kommatowych, a Jarzębski w swoich utworach instrumentalnych także poza te granice nie wychodził". Ten sam autor pisze dalej: *„Pierwsza polska sonata i symfonja orkiestralna,* w technice epoki J. Gabrielego — Monteverdiego,

są dziełem Mielczewskiego i figurują w kilku kompozycjach“ [28]). Rzecz jasna, iż twierdzenie to jest tylko względnie słuszne, ponieważ nie moglibyśmy bez zastrzeżeń powiedzieć, iż w Polsce przed Mielczewskim a po Zieleńskim nie żył żaden polski kompozytor, który tych czynów dokonał przed tym pierwszym. Żadnej pewności pod tym względem nie mamy i mieć nie możemy, jak długo opieramy się tylko na tym materjale historycznym, który narazie jest znany. Uważam jednak za zbyt ryzykowne twierdzenie, iż Mielczewski jest twórcą pierwszej *„sonaty i symfonji orkiestralnej“* w Polsce, znajdujących się w jego dziełach koncertujących. Wymieniając „sonatę“ *obok* „symfonji“ należałoby zwrócić czytelnikowi *popularnej* pracy uwagę na identyczność tych form (mimo różnicy nazw, co w XVII wieku było w zwyczaju). W utworach koncertujących epoki barokowej nazywano instrumentalne wstępy lub interludja „sonatami“ lub „sinfoniami“ bez względu na to, czy ustępy te miały taką czy inną, identyczną lub różną formę. Stąd możemy powiedzieć: „sonata *lub* symfonja“, a nie „sonata *i* symfonja“. Nie ulega natomiast wątpliwości ich orkiestralna obsada w utworach Mielczewskiego. (Co do utworów Jarzębskiego, to oczywiście w myśl ówczesnej praktyki mogły być wykonywane i w pojedyńczej i w wielokrotnej obsadzie). Ale nie w tem leży tylko znaczenie historyczne Mielczewskiego dla muzyki polskiej, jeślibyśmy się już ograniczyli do utworów w stylu koncertującym. Leży ono mianowicie w ogólno - stylistycznych cechach tych utworów. Zieleński nawet w swych monodycznych dziełach, pisanych na jeden głos solowy, dwa lub więcej, z towarzyszeniem instrumentalnem, jest — podobnie jak to widzimy także u Viadany — jeszcze bliskim tego stylu, który cechuje wielu kompozytorów z przełomu wieku XVI na XVII, jak to widać w pierwszym rzędzie w jego melodyce. U Mielczewskiego monodja posiada i w rysunku i w formie styl nowszy, wskazujący na czasy *po* Gabrielim, a więc czasy Aleksandra Grandiego, Franc. Turiniego, Cl. Monterverdiego. Bardziej niż Zieleński, wielki kontrapunkcista, choć posługujący się często także środkami homofonji, jest Mielczewski zżyty ze stylem homofonicznym, z jego całością i jego charakterystycznymi dla epoki po Gabrielim szczegółami, z ich bliskiem bo nieraz bezpośredniem sąsiedztwem z środkami polifonji imitacyjnej. Możemy następnie wskazać — choć również warunkowo — na fakt, iż Mielczewski prawdopodobnie pierwszy w Polsce tworzy dzieła w stylu koncertującym, które obok ustępów chóralnych zawierają ustępy dla jednego solisty i dla zespołu solistów. I to zdaniem naszem jest może kwestją *najważniejszą* przy określaniu historycznego stanowiska Mielczewskiego w naszej muzyce, a to ze względu zarówno na ówczesną muzykę polską jak i na późniejszych naszych kompozytorów. Dodać należałoby przy określaniu historycznego stanowiska Mielczewskiego

---

[28]) Loco citato.

w naszej muzyce, iż najprawdopodobniej Mielczewski był twórcą pierwszych w Polsce *mszy instrumentalnych* (w stylu koncertującym), jakkolwiek i tu nie możnaby wypowiedzieć tego sądu bez zastrzeżeń, opierając się jedynie na istniejącym w obecnej chwili materjale zabytkowym. Kwestja pierwszeństwa pod tym względem mogłaby jednak przypaść w udziale Franciszkowi Liliusowi, synowi Wincentego Liliusa, który również tworzył dzieła w stylu koncertującym. Był zaś Franciszek Lilius rówieśnikiem Mielczewskiego (zmarł w r. 1657). Zwracając zaś uwagę na formalny układ utworów naszego mistrza, posiadających styl koncertujący, musimy podkreślić z szczególnym naciskiem to, że prawdopodobnie on pierwszy wprowadził do muzyki polskiej *wieloczęściowość* formy koncertu wokalno-instrumentalnego z zastosowaniem kontrastów w rodzajach taktu, co wraz z częstem posługiwaniem się taktem 3/2 i przewagą homofonji stanowi najsilniejszy dowód na to, jak wielkim był u niego wpływ *szkoły weneckiej młodszej*. Mielczewski żył wprawdzie w okresie, w którym już wytwarzały się zasadnicze elementy kantaty, ale poza wspomnianą tu wieloczęściowością nie znajdziemy w jego koncertujących dziełach żadnej innej cechy kantaty. Brak u niego jeszcze bardziej rozwiniętego ariosa, brak ścisłego odgraniczenia melodyki ariosowej od recytatywnej, brak też zamkniętych perjodycznych form. W tym kierunku poszedł już dalej Bartłomiej Pękiel.

Już z tych kilku spostrzeżeń wynika, że Mielczewski posiada w historji naszej muzyki kościelnej w XVII wieku wielkie i nie ulegające wątpliwości znaczenie przedewszystkiem jako twórca utworów koncertujących, których styl stanowi nie dające się usunąć ogniwo pomiędzy twórczością Mikołaja Zieleńskiego i Bartłomieja Pękiela. Jeśli zaś zagłębiamy się w koncertujące dzieła Jacka Różyckiego, to niejeden szczegół w nich zwraca naszą myśl raczej w stronę Mielczewskiego niż Pękiela.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

PIERWSZY AKORD SONATY B-MOLL CHOPINA

Trudno w kilku, a nawet ściśle biorąc w dwóch tylko akordach, lepiej przygotować słuchacza do tego, co ma nastąpić, aniżeli to Chopin uczynił we wstępie do Sonaty b-moll. Lapidarne i symboliczne jak wstępne tony V-ej Symfonji Beethovena, wprowadzają nas one odrazu w odpowiedni nastrój, i to z taką siłą, że już do nich można odnieść słowa, które Schumann wypowiedział o Finale tej Sonaty: doznaje się wrażenia, jak gdyby jakiś groźny, potężny duch niewytłumaczoną siłą objął nas pod swoją władzę, wskutek czego słuchać musimy dalej jak zahipnotyzowani. Zaraz pierwsze dwa tony w oktawach basu są jakby uroczystem zaklęciem, które nam otwie-

rają jakiś kraj tajemniczy i wciąga nas w krąg wizyj albo przynajmniej przeczuwać je nam daje. Jest w tych akordach początkowych o wiele więcej jak tylko bolesne westchnienie (tak je określa Niecks); jest w nich wyraz tragicznej grozy, albo jakby jakieś dręczące pytanie. Wyczuł to Schumann, i dlatego zakończył swoją krytykę op. 35 Chopina słowami: „Tak tedy kończy się ta sonata, *jak się zaczęła,* zagadkowo, podobna do sfinksa o szyderczym uśmiechu".

Zagadkowem rzeczywiście jest połączenie obu akordów wstępu. Zagadkowem i niezwykłem. I właśnie ta niezwykłość w znacznej mierze przyczynia się do wywołania powyżej scharakteryzowanych wrażeń. Występuje ona tem silniej, że akordy te stoją na czele dzieła; w ustępie silnie modulującym mniej zwróciłyby na siebie uwagę.

Jeśli zechcemy teoretycznie wytłumaczyć, na czem niezwykłość ta polega, zagadkowość zrazu przynajmniej wyda się nam jeszcze większą. Przypatrzmy się notacji tych czterech taktów:

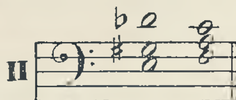
Pierwszy akord, niekompletny w pierwszym takcie, zaznaczony tylko tonami *des-e,* występuje w pełnej swej postaci dopiero w takcie drugim przez dodanie tonu *gis,* przyczem *des* pierwszego taktu przechodzi w *cis.* Już sama ta zmiana enharmoniczna uderza nas, zastanawia i przedstawia się nam jako pewien problem harmoniczny. Ale skoro po tym trójdźwięku cis-moll pojawia się nagle w takcie 3-im akord dominantowo-septymowy na tonie *f* (zrazu z opóźnieniem *des*), połączenie to staje się nam zupełnie niezrozumiałem.

Dla rozwiązania sfinksowej zagadki, sprowadźmy przedewszystkiem problem do najprostszej formy. Drugi akord jest, jak już powiedzieliśmy, f^7, w którym kwinta jest zrazu zastąpiona przez ton opóźniony. Wyłączmy więc z ewidencji septymę *es* i ton przetrzymany *des,* jako nieistotne części składowe akordu. Otrzymamy zatem trójdźwięk F-dur. Ponieważ rozwiązuje się on (z dodaną septymą) do trójdźwięku b-moll, więc określić go należy jako dominantę w b-moll. Jasną jest następnie rzeczą, że i akord pierwszy

należy próbować odnieść do tej samej tonacji. Lecz tu właśnie występuje trudność. W jakim bowiem związku z b-moll pozostawać może trójdźwięk cis-moll? Odrazu nasuwa się przypuszczenie, że mamy tu do czynienia z nieodpowiednią pisownią. Spróbujmy ją poprawić. Jeżeli trójdźwięk cis-moll zastąpimy przez enharmonicznie równoważny des-moll, otrzymamy akord o wiele bliższy tonice b-moll, bo znajdujący się z nią w tercjowem pokrewieństwie. Możnaby go określić jako trójdźwięk na III-im stopniu z alterowaną tercją (*fes* zamiast *f*) *). Zatem następstwo obu akordów, o które nam chodzi, tłumaczyć można jako III + V^7 w b-moll.

Tłumaczenie to jest rzeczywiście najprostszem. Jednak najprostsza interpretacja niezawsze jest najtrafniejszą. W danym wypadku uwzględnia ona tylko *formę* akordów, według zasad dawnej mechanicznej teorji generałbasowej.

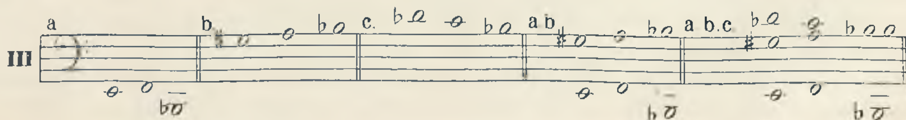
Nie ulega wątpliwości, że pierwszy akord sam w sobie wzięty słyszy się jako molowy akord sekstowy, t. j. pierwszy przewrót trójdźwięku molowego. Ale inaczej go się pojąć musi z chwilą, gdy go się bierze w związku z akordem po nim następującym, czyto gdy się te oba akordy słyszy efektywnie, czyto nawet gdy, znając dobrze utwór, akord drugi wyczuwa się już naprzód, gdy go się oczekuje przed jego rzeczywistem ukazaniem się. Natenczas to des-moll zupełnie inny przybiera charakter. Najniższy ton (w basie) odczuwamy w nim jako nutę prowadzącą (Strebeton, Leitton) do *f*, zatem jako ton *e*, najwyższy zaś ton jako nutę prowadzącą z góry do tonu *c*, zatem jako *des*. Ton środkowy zaś jako idący równolegle z basem, a wiodący do *a* słyszymy nie jako *as*, ale jako *gis*. Otrzymujemy więc połączenie takie:



Akord pierwszy jest to akord o bardzo silnem napięciu energetycznem, skierowanem ku tonom trójdźwięku F-dur. Powstaje on przez zespół tonów, które „prowadzą“ do tonów trójdźwięku F-dur [1]). Ale napisany stosownie

*) Trójdźwięk III-go stopnia w tonacji molowej ma w zasadzie nadmierną (zwiększoną) kwintę, o ile się go konstruuje podobnie jak i inne trójdźwięki z tonów skali harmonicznej. Jednak w praktyce występuje on w tej formie tylko wyjątkowo, najczęściej w progresjach.

[1]) Postęp poszczególnych głosów i ich połączenie przedstawia się tutaj w sposób następujący:

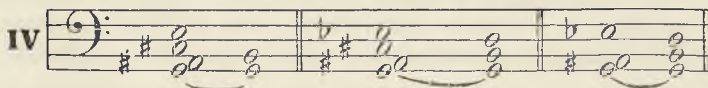


do swego właściwego znaczenia przeraża on sumienia i zamęt wprowadza w pojęcia teoretyków wykształconych na dawnych zasadach. Przerażał on widocznie i samego Chopina, który się na taką jego pisownię zdecydować nie mógł. Że jednak Chopin zdawał sobie sprawę ze stosunku, w jakim tony obu akordów pozostają między sobą, albo że przynajmniej stosunek ten przeczuwał, to wynika właśnie z pisowni, którą ostatecznie przyjął. W pierwszym takcie znajdujemy tony *des* i *e*, w drugim mamy *gis*. Sprzeciwiało to się pojęciom Chopina połączyć te trzy tony razem [2]), dlatego w drugim takcie zmienił enharmonicznie *des* na *cis;* że jednak ta zmiana nie jest uzasadnioną, to wynika z tego, iż w takcie trzecim musiał Chopin dla przetrzymania tego tonu powrócić znowu do jego pierwotnej pisowni jako *des*. Ta niepewność, to wahanie się, które i nas wyprowadza z kontenansu i utrudnia nam zrozumienie harmonicznego znaczenia akordów, jest bardzo ciekawym wyrazem walki między trafną, przenikliwą intuicją i niezawodnem, naturalnem poczuciem Chopina, a jego zasadami i pojęciami. Ale można tu dopatrywać się także chęci ułatwienia z jego strony czytania akordu, który w swej ortograficznej pisowni mógł wydawać się niezrozumiałym albo nawet podejrzanym o błąd drukarski! Wolał może Chopin przez swoją pisownię raczej uczynić połączenie trudno zrozumiałem dla teoretyków, aniżeli zachwiać pewność praktyków, i miał w tem rację, gdyż ci ostatni są nieporównanie liczniejsi od pierwszych — na szczęście.

Najprostszą byłaby oczywiście pisownia obu akordów w formie des-moll + F-dur. Na takie uproszczenie Chopin zgodzić się nie chciał, wybrał więc kompromisowe załatwienie sprawy; to jednak wywołało wielką komplikację pisowni [3]).

---

[2]) Podobnie i w Mazurku G-dur, op. 50 No 1, takt 22, 24, 30 i 32 końca, nie chciał Chopin napisać razem *g-ais-es*, i notował akord w formie trójdźwięku Es-dur. A jednak jasną jest rzeczą, że chodzi tu o apodżjatury *ais* i *es* przed tonami trójdźwięku G-dur. Akord ten jest niekompletną i alterowaną odmianą często w Mazurkach spotykanego apodżjaturowego akordu, z którego wyprowadza się tak.



(Nazywam „apodżjaturowym“ akord, zawierający obok tonów właściwych również tony przetrzymane (opóźnione), ale bez przygotowania, które zatem są apodżjaturami, rozwiązującemi się następnie).

[3]) Jeślibyśmy chcieli wyrazić w pisowni wszystkie psychiczno - akustyczne zjawiska towarzyszące następstwu obu akordów wstępu, to właściwie należałoby notować pierwszy

Nie chciałbym jednak w wyniku tych rozważań przemawiać za zmianą pisowni w duchu danej powyżej interpretacji. Miejmy i nadal względy dla „praktyków". Jedynie przemawiałbym za zmianą pisowni tonów *cis-gis-cis* w prawej ręce (w takcie 2-im) na *des-as-des* [4]). Zdaje mi się, że jest to kompromis jeszcze najmniej „kompromitujący".

Tyle co do pisowni.

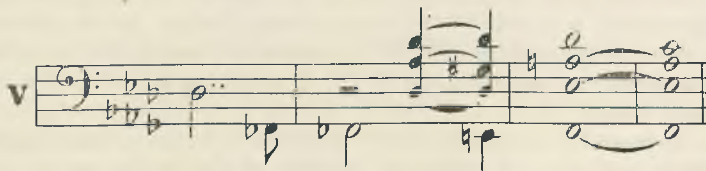
Wróćmy jednak jeszcze do samego akordu. Dotąd tłumaczyliśmy go jako formację „przypadkową", jako złożenie z kilku tonów, które ciążą ku tonom trójdźwięku F-dur. Ale zachodzi pytanie, czy nie można go interpretować więcej samodzielnie, zachowując mu jego charakter? Innemi słowy, czyby nie można go pojmować jako akord tonalny, zawsze o silnem napięciu energetycznem, zwróconem do akordu następnego? W tym celu porównajmy wstęp Sonaty b-moll z innemi wstępami chopinowskiemi. Najlepiej nadają się do naszych celów wstępy Scherza h-moll op. 20, Nokturnu H-dur op. 62, Nr. 1, i Mazurka cis-moll op. 30, Nr. 4. Tak w Scherzu jak i w Nokturnie pierwsze dwa akordy dają połączenie $II^7 + V^7$, po którem utwór właściwy zaczyna się na tonice, czyli otrzymujemy kadencję S+D+T. W czterotaktowym wstępie do Mazurka cis-moll mamy zrazu akord niekompletny, który jest akordem dominantowo-septymowym na tonie *dis* (z nutą obcą *e* kilkakrotnie zmieniającą się z nutą podstawową akordu), po którym następuje akord dominantowo-septymowy w cis-moll (z nutami obcemi *a-cis).* Zatem formuła: DD + D + T (toniką cis-moll zaczyna się właściwy utwór). W gruncie rzeczy jest tu tylko odmiana poprzedniej formuły, gdyż dominanta dominanty jest alterowanym II^7.

Spróbujmy teraz, czyby przez analogję nie można było pierwszego akordu Sonaty b-moll interpretować jako S lub DD w b-moll.

Jako II^7 wytłumaczyć go nie można: ton *des* stoi temu na przeszkodzie. Ale subdominanta występuje obok formy z dodaną sekstą (sixte ajoutée)=II^6_5,

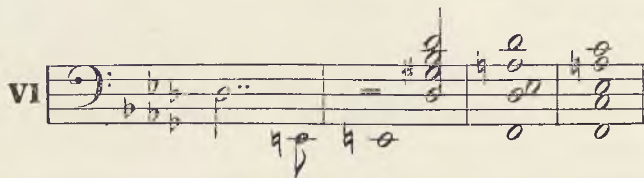
---

z nich naprzód jako des-moll, gdyż — jak to powyżej zaznaczyliśmy — tak zrazu go pojmujemy, a potem dopiero, przy przejściu do akordu drugiego, nadać mu enharmonicznie zmienioną formę z uwzględnieniem właściwych stosunków dynamicznych, a zatem:



[4]) Taka pisownia znajduje się w Edition Schott, w wydaniu rewidowanem przez Ksaw. Scharwenkę. Ta sama Edition Schott w wydaniu dokonanem przez Em. Sauera zachowuje tradycjonalną pisownię. Tradycja zaś powtarza zastosowaną przez samego Chopina ortografję, jak to na moją prośbę stwierdził według manuskryptu Sonaty b-moll p. Dr. W. Hitzig, archiwarjusz firmy Breitkopf i Haertel w Lipsku, za co mu na tem miejscu składam serdeczne podziękowanie.

nieraz także z dodaną septymą. W b-moll S^7 przedstawia się jako *es-ges-b-des.* Jeśli podwyższymy w tym akordzie prymę i tercję (alteracje bardzo często spotykane w akordzie S^7), otrzymamy *e-g-b-des.* Gdy teraz akord ten porównamy z akordem Sonaty b-moll, musimy skonstatować, że w tym ostatnim niema tonu *b,* zamiast *g* zaś jest *gis.* Co do tonu *b,* możemy go dodać do akordu i przekonamy się, że nasz akord zyskuje przez to na zrozumiałości i jasności:



Lecz przez to samo znika też cały urok tajemniczości i nastrojowości; a tego właśnie Chopin nie chciał, i dlatego akord jest niekompletny. Co się tyczy zaś tonu *gis,* to należałoby go określić jako ponowne podwyższenie tonu akordowego. Ale można też uważać akord *e-g-b-des* za dominantę dominanty w formie akordu zmniejszonej septymy VII-go stopnia, zastępującej zwyczajną formę dominantowo - septymową (*e-g-b-des* = VII^7 w f-moll albo F-dur zamiast *e g b c* = V^6_5; w tym akordzie wystarczy podwyższyć *g* na *gis* i opuścić *b* [5]), aby otrzymać akord, który stanowi przedmiot naszych rozważań.

Na drodze do takiej interpretacji był Leichtentritt w swej „Analyse der Chopin'schen Klavierwerke" (Berlin, 1922), gdzie na str. 211 II-go tomu oznacza tony pierwszego taktu we wstępie do Sonaty b-moll jako należące do akordu *e-g-b-des* = IV; akord drugiego taktu pojmuje jednak Leichtentritt jako akord wstawiony, uboczny, przejściowy między alterowanym akordem S^7 (niekompletnym) taktu pierwszego a dominantowo - septymowym taktu 3-go [6]). Czy to Chopinowska pisownia akordu w takcie drugim

---

[5]) Przypomnijmy tutaj, że pierwszy akord w Mazurku cis-moll, jakeśmy widzieli, też jest niekompletny, a to właśnie przez opuszczenie kwinty, jak w pierwszym akordzie Sonaty. Mazurek gis-moll, op. 33 No 1, zaczyna się formułą DD (w formie VII^7 ze zmniejszoną septymą ale bez tercji) + D^7 + T, a więc i tu jest pewna analogja ze wstępem Sonaty b-moll.

[6]) N. b. w schemacie nutowym opuścił Leichtentritt przez pomyłkę kasownik przy *ges* w pierwszym akordzie, a w tekście, w 7-ej linji od dołu chciał zapewne powiedzieć, że akord ten jest odmianą subdominanty *es-GES-b-des,* a nie *es-g-b-des.*

W swej biografji Chopina (Berlin 1905) podnosi Leichtentritt słusznie (str. 117 — 118), że po tym wstępie pojawiające się w 5-ym takcie b-moll sprawia o wiele silniejsze wrażenie, aniżeli gdyby utwór zaczynał się odrazu główną tonacją (lepiejby było powiedzieć: toniką). Trafnie też powiada tamże Leichtentritt, że ten wstęp „wirkt wie ein ungeheures Fragezeichen".

sprowadziła Leichtentritta z drogi, na którą się zapuścił w swej interpretacji, czy też nie mógł on zdobyć się na uznanie podwójnie podwyższonej tercji w molowej S^7, dość, że interpretacja jego nie jest trafna. Dopatrywanie się innego akordu w takcie pierwszym, a innego w drugim jest zupełnie błędnem. Ponieważ oba tony szkicujące akord w takcie pierwszym znajdują się w pełnym akordzie taktu drugiego, nikomu nie przyjdzie na myśl, słuchając utworu, dopatrywać się tu zmiany akordu, nikt takiej zmiany nie będzie tu odczuwał. Treścią harmoniczną obu pierwszych taktów jest akord, jaki się ukazuje w drugiej połowie taktu 2-go, i ten jeden akord wystarczy poddać analizie, aby z treści tej należycie zdać sprawę ze stanowiska teorji.

Jakiekolwiek interpretacje pierwszego akordu Sonaty b-moll rozmaici teoretycy dać by mogli[7]), zgodzą się oni z pewnością wszyscy na to — jeśli znają dostatecznie styl Chopina — że wstęp ten należy do najśmielszych pomysłów tego mistrza. Pierwszy akord, składając się z samych tonów o silnem napięciu energetycznem, występuje równocześnie w formie możliwie jak najprostszej i — pozornie przynajmniej — konsonującej. Jest to jeden z najciekawszych okazów danego rodzaju w epoce przedwagnerowskiej[8]).
Zatem i technicznie rzecz biorąc, stanowią oba pierwsze akordy Sonaty b-moll możliwie najodpowiedniejszy wstęp do utworu, który jest jednem z najbardziej nowatorskich i postępowych dzieł Chopina.

Nazwano Sonatę b-moll poematem miłości i śmierci i porównano ją z „Tristanem i Izoldą". Pewnych podobieństw można się rzeczywiście dopatrzyć w obu tych dziełach. Tutaj chciałbym porównać tylko ich początkowe akordy. Przygrywka do opery Wagnera zaczyna się słynnym „trystanowym" akordem, który jest wyrazem „miłosnej tęsknoty". W Sonacie Chopina nie miłość, ale śmierć na pierwszym pozostaje planie. Dlatego pierwszy jej akord wyraża raczej jakby ponure przeczucie śmierci, lęk przed

---

[7]) Możliwem jest n. p. jeszcze takie jego pojmowanie, że byłby on niekompletną S^7 z podwyższoną prymą *e* a obcym tonem *as,* w formie apodżjatury do tonu *g* = podwyższonej tercji; to *as* jednak przez zmianę swego napięcia skierowane ku górze prowadzi jako *gis* do *a* w akordzie taktu 3-go. Interpretacja ta, dość skomplikowana a mało przekonywująca, nie zmienia zresztą ostatecznego tłumaczenia tego akordu co do jego dynamiki.

[8]) Jeżeli prof. Kurth nie poświęcił temu akordowi uwagi w swojej „Romantische Harmonik", to chyba tylko dlatego, że wogóle okazuje mało zainteresowania dla harmoniki Chopina i nie uwzględnił jej w swych badaniach w tej mierze, na jaką zasługuje. Pozatem nie myślę oczywiście obniżać wartości bardzo cennego dzieła prof. Kurtha, które tak wielki postęp oznacza w kierunku wyzwalania się od metod schematycznej analizy harmonicznej i tak świetną przynosi charakterystykę harmonji u romantyków.

nieznanym, tajemniczym bytem „z tamtej strony“ [9]). Ten wstęp to jakby kwintesencja hamletowskiego monologu. Oba pierwsze akordy u Chopina i Wagnera mają jednak tę wspólną cechę, że są formacjami o bardzo silnem napięciu energetycznem [10]). Nadto, szeregi, które te akordy rozpoczynają, okazują się bardzo prostemi kadencjami, w których tylko chromatyka zaciera do pewnego stopnia właściwe znaczenie akordów (p. Kurth, l. c., str. 45 nast. II-go wydania, Berlin 1923).

Akord trystanowy ma już swoją osobną literaturę [11]). Wstępny akord Sonaty b-moll godzien jest również uwagi i teoretycznego rozpatrzenia. Wzgląd ten niechaj usprawiedliwi obszerność powyższych wywodów. Jest to jeden z najbardziej niezwykłych i najsilniejsze wrażenie sprawiających akordów chopinowskich.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

O HARMONICE ALEKSANDRA SKRJABINA*)

Twórczość Skrjabina stanowi syntetyczny skrót, odzwierciadlający w sobie rozwój muzyki europejskiej od połowy XIX do pierwszej ćwierci XX wieku. Nie należy przez to rozumieć, jakoby wszystkie stadja przejściowe, kierunki i odchylenia, występujące w muzyce tego czasu, dały się stwierdzić w jednostkowej linji genetycznej Skrjabina. Droga jego jest samodzielna i niezależna, przechodzi bowiem przez tereny, nietknięte wogóle przez twórców zachodnio - europejskich tego okresu. Jednak punkt wyjścia i osta-

---

[9]) Ciekawą jest rzeczą zestawić z początkiemu Sonaty b-moll początek „Śmierci Izoldy“ w transkrypcji Liszta. Jako wstępu użył Liszt motywu „śmierci - wybawicielki“ z „Trystana“. Mam wrażenie, że uczynił to pod (nieświadomym może) wpływem pokrewnego z owym motywem wstępu do Sonaty b-moll, tem bardziej, że w harmonizacji tego motywu występuje tutaj w przedostatnim takcie ten sam akord, który rozpoczyna Sonatę Chopina, nawet w tem samem położeniu i z podobnym efektem — choć tym razem jest to zwyczajna molowa subdominanta w As-dur, po której następuje akord zmniejszonej septymy VII-go stopnia tejże tonacji; zatem charakter jego bardzo jest różny od charakteru akordu chopinowskiego. Niemniej pewne podobieństwo jest, i można przypuścić, że niezupełnie przypadkowe.

[10]) To napięcie występuje silniej w akordzie trystanowym, dlatego że jest on dysonansem, podczas gdy akord Sonaty ma formę pozornie konsonującą. Za to ten ostatni jest więcej „tajemniczy“ i „zagadkowy“ w zestawieniu z akordem następnym.

[11]) U nas poświęcił mu ostatnio osobny artykuł p. Zbigniew Domaniewski w „Wiadomościach Muzycznych“ z listopada 1925 r., dając oryginalną ale trudną do przyjęcia jego interpretację.

*) Niniejsza praca jest znacznym skrótem dysertacji doktorskiej (Lwów 1929), w którym dla braku miejsca ilość cytowanych przykładów musiała ulec redukcji. Dla tych samych powodów niemożliwością było przedłożenie kompletnej bibljografji przedmiotu.

teczne zdobycze jego rozwoju indywidualnego schodzą się zgodnie z rezultatami rozwoju ogólno - europejskiej muzyki. Skrjabin rozpoczyna swą twórczość na terenie muzyki tonalnej; przez rozsadzenie tonalności i rozluźnienie właściwych jej zasad funkcyjnych dochodzi do zasadniczej przemiany podstaw i budującego się na nich systemu harmoniki, który ze względu na oparcie całej konstrukcji harmonicznej na jednem centrum brzmieniowem nazwaliśmy systemem centrowym. Przezwyciężywszy zaś i ten system, dochodzi Skrjabin do czystej atonalności, opartej na skali 12-tonowej, w obrębie której nie zdołał już wykształcić własnych specyficznych metod konstrukcji.

Styl harmoniczny dojrzałego okresu jego twórczości stanowi stadjum wstępne do tych metod konstrukcji harmonicznej, które dziś są właściwe Schönbergowi i jego szkole, z tą jedynie różnicą, że Skrjabin metody te stosuje do materjału muzycznego stojącego na pograniczu djatoniczności i 12-tonowości [1]. Wszystkie te trzy stadja nie są oddzielone od siebie wyraźnemi granicami, ale wyłaniają się stopniowo i rozwijają konsekwentnie, dochodząc w dwóch pierwszych do maksymalnego rozwoju, w trzecim zaś nie wychodząc poza stadjum wstępne, zarodkowe. A zatem rozwój całej harmoniki Skrjabina wykazuje dwukrotny przełom: pierwsza przemiana stylu harmonicznego daje się zauważyć w op. 57—58, a polega na definitywnem przejściu z mocno już rozluźnionej harmoniki tonalnej, do innej, centrowej; powtórna przemiana występuje pomiędzy op. 65 a 68, od których począwszy Skrjabin zwraca się ku czystej 12-tonowości. Mimo to, jeszcze w ostatnim swym cyklu preludjów Op. 74, powraca do harmoniki centrowej.

Kwestja podziału twórczości jakiegoś kompozytora nasuwa stale wiele trudności. Albowiem przedewszystkiem żadne zmiany stylistyczne nie dokonują się nagle, eruptywnie, ale zawsze ewolucyjnie, przez co brak wyraźnych linij granicznych pomiędzy różnemi okresami jego twórczości. Pewne cechy stylu nie pojawiają się odrazu u danego twórcy, w pełni swego rozwoju, począwszy od jakiegoś punktu jego twórczości, ale w swych zarodkowych formach występują przez cały szereg utworów, dojrzewając i uświadamiając się kompozytorowi stopniowo. Wobec tego musielibyśmy w odniesieniu do Skrjabina, pomiędzy każdą istotniejszą zmianą stylistyczną, stanowiącą osobny etap jego twórczości, wyodrębnić okres przejściowy, w którym zanikały cechy stylu dawniejszego, a krystalizowały się nowe. To pociągnęłoby za sobą rozróżnienie pięciu okresów, z których każdy zawierałby w sobie właściwe problemy, różne sposoby rozwiązywania tychże, i t. d. Taki podział stworzyłby daleko idące rozdrobnienie i chaotyczność, które nie pozwoliłyby na jednolite ujęcie istotnych cech stylu harmonicznego Skrjabina. Przyjmując ten styl za kryterjum podziału jego twórczości, możemy w niej wyróżnić trzy okresy: 1) tonalny, 2) centrowy i 3) atonalny

w ściślejszem tego słowa znaczeniu [2]). Wprawdzie kompozycje zawarte w op. 50 — 57 wykraczają daleko poza teren harmoniki tonalnej, są nawet pod wielu względami negacją tejże, ale ponieważ sądzę, że stosunek negatywny jest raczej pewnym związkiem, aniżeli brakiem jakiegokolwiek stosunku, więc zaliczam dzieła tego okresu przejściowego także do pierwszego wyłamywania się z pod norm, zasad i metod tonalności i dlatego właśnie nie do niej należą. Począwszy od op. 58 brak tym dwom dziedzinom wszelkich punktów styczności. A jeśli nawet w okresie centrowym Skrjabina pojawiają się chwilowo elementy, zbliżone swą formą zewnętrzną do elementów harmoniki pierwszego okresu (jak np. akordy o formie D^7 lub D^9), to mają tu one zupełnie odrębne znaczenie i charakter.

Dlaczego przyjmuję Op. 58 za początek nowego okresu? Ponieważ w nim przejawia się po raz pierwszy ściśle i konsekwentne, a więc prawdopodobnie i świadome stosowanie nowej zasady i nowych metod konstrukcji harmonicznej. Naogół przyjmuje się Op. 53 (sonata V) za przełomowy utwór w twórczości Skrjabina, a to dlatego, że w nim po raz pierwszy występuje „akord prometejski" (t. j. akord, stanowiący jako centrum brzmieniowe podstawę „Prometeusza", op. 60) we właściwej mu potem strukturze kwartowej. Wystąpienie tego akordu w Op. 53 nie jest jednak wewnętrznie uzasadnione, ma raczej charakter eksperymentu, i odbija od swego tła jako element zupełnie z nim nie skoordynowany. Po dwukrotnem powtórzeniu akord ten znika, nie wykorzystany w dalszym przebiegu harmonicznym. Wprawdzie sonata ta wykazuje daleko idące rozluźnienie tonalności, w porównaniu z kompozycjami poprzedzającemi ją, ale w swych poszczególnych ustępach opiera się mniej lub więcej ściśle na harmonice tonalnej. Dopiero op. 58 jest utrzymane całkowicie w nowym stylu harmonicznym i dlatego uznaję go za początek nowego okresu.

Ze względu na szczupłe ramy wyznaczone nieniejszemu artykułowi i konieczność szerszego omówienia tego stylu harmonicznego Skrjabina, który jest dla całej jego twórczości istotnym i decydującym o roli tego twórcy w rozwoju muzyki europejskiej na przełomie XIX i XX wieku, musimy cechy tonalnej okresu jego twórczości ująć jak najkrócej. Ograniczymy się tu tylko do przedstawienia głównych wytycznych rozwoju harmoniki Skrjabina na gruncie tonalności, opuszczając całą część dyskusyjną, oraz krytyczną rewizję podstawowych pojęć systemu tonalnego.

Początek twórczości Skrjabina opiera się ściśle na założeniach i metodach harmoniki epoki romantycznej, i to nawet nie na poziomie jej najbujniejszego rozkwitu, ale w punkcie w którym Chopin i Wagner r o z p o c z ę l i dopiero wstrząsać i burzyć gmach klasycznej techniki, na której fundamentach de facto i oni wyrośli. Horyzonty harmoniki Skrjabina w tym okresie jego twórczości są dosyć ciasne: harmonika jego opiera się jeszcze na klasycznych pojęciach konsonansu i dysonansu tonacyj duro-

wych i mollowych, stosunków funkcyjnych, modulacyj dość prostych i prymitywnej chromatyki. Ten stan nie trwa jednak długo; wkrótce, bo około Op. 22, wkracza Skrjabin na bardziej samodzielne tory, zaczyna używać własnych odrębnych zwrotów i połączeń harmonicznych, które z czasem przekraczają daleko zakres tego stylu harmonicznego, który stanowił punkt wyjścia całej twórczości kompozytora. Wszystkie innowacje harmoniczne prowadzą tu łącznie do jednego celu: do rozluźnienia spoistości tonalnej, zarówno przez destrukcję form akordowych, właściwych tonalności, jak i przez usamodzielnienie się stosunków pomiędzy akordami, najbardziej odległych form funkcyjnych. Równolegle z wyzwalaniem się z szczegółowych form konstrukcji harmonicznej (a nawet jeszcze przed niem), idzie u Skrjabina całkowite zniwelowanie tego formalno - harmonicznego czynnika jednoczącego, jakim jest tonacja główna. Niwelacja ta dokonuje się przez ustawiczne i ciągłe tonikalizacje[3]) akordów, nawet nierodzimych, głównie akordu neapolitańskiego, który swoim rejonem tonalnym przepaja i przeplata wszelkie przebiegi harmoniczne. Tonikalizacje te (występujące zarówno wewnątrz, jak i na początku kompozycji, lub w kadencji końcowej) prowadzą do tego, że jedność tonalna staje się założeniem abstrakcyjnem, które nawet na przestrzeniach wielko - formalnych nie konkretyzuje się, i że harmonika posługuje się ustawicznie wszystkiemi 12 składnikami skali chromatycznej, prawie że równomiernie pod względem ilościowym. Tonację zastępuje tu Skrjabin tylko niektóremi elementami tonalnemi, w postaci pewnych specyficznych dla tonalności form akordowych (np. D^7, lub D^9 i stosunków tych ostatnich. Tonacja jako taka (nie tonalność) niknie zupełnie z chwilą, gdy Skrjabin bierze rozbrat z kadencją w jej najogólniejszym schemacie funkcyjnym. Na zniweczenie tonalności w kompozycjach Skrjabina wpływają dopiero zasadnicze zmiany w tych podstawowych elementach konstrukcji harmonicznej, jakiemi są akordy i stosunki funkcyjne. Praca nad obaleniem struktury tercjowej, jako zasady morfologji akordów i coraz wyraźniejsze intendowanie w kierunku kwartowości — oto wytyczne rozwoju akordów w harmonice Skrjabina z okresu tonalnego. Destrukcja dawnego schematu dokonuje się różnemi drogami (przez dodawanie tonów obcych do akordu, djatonicznych, lub chromatycznych, przez zastępowanie składników rodzinnych akordu temi tonami, i t. p.), nie zbacza jednak z raz obranego (może podświadomie) przez twórcę kierunku, znajdując po raz pierwszy swój pełny wyraz w sonacie nr. 5 op. 53. Innym środkiem zmiany form akordowych jest ustawiczne sumowanie funkcyj, które w kompozycjach, stojących na granicy tonalności stanowi jedyny ślad tej ostatniej. Ciekawym jest u Skrjabina fakt, że wraz z intensywnem dążeniem do kwartowej struktury akordów, pojawia się całkowite przeniesienie form akordów D^7 i D^9 (wraz z właściwemi mu zmianami, jak np. disalteracją kwinty i t. p.) na wszystkie inne funkcje,

z wyjątkiem tonicznej. To odnosi się głównie do akordu neapolitańskiego, który dochodzi u Skrjabina do maksymalnej samodzielności, oraz z temi stosunkami akordowemi, które on sobą do tonacji wnosi, t. j. trytonowym i półtonowym. Wystąpienie na plan pierwszy tych stosunków pomiędzy akordami, co występuje u Skrjabina po Op. 40, jest tu jednym z najważniejszych czynników zniweczenia stosunków funkcyjnych; do tego samego przyczynia się również pokrewieństwo tercjowe, które, całkowicie uniezależnione od stosunków tonalnych, staje się podstawą połączeń całych łańcuchów akordowych, najważniejszą jednak rolę odgrywa tu stosunek trytonowy, który u Skrjabina już bardzo wcześnie nabiera znaczenia, ilościowo równorzędnego najprostszym stosunkom kwintowym, tak, że możnaby nawet mówić o pokrewieństwie trytonowem. Obok tych stosunków, które jeszcze wyrosły na tle tonalności (np. trytonowy stosunek wywodzi się z połączeń akordu neapolitańskiego, w pozycji zasadniczej z dominantowym; pierwszy krok w kierunku usamodzielnienia tego połączenia czyni Skrjabin już w op. 5, odwracając to następstwo), posługuje się kompozytor innemi, zupełnie pozafunkcyjnemi, jak: przesuwaniem akordów o identycznej budowie, o ten sam interwał, logiką głosową i t. p.

Ostatnie stadjum rozwojowe tonalnej harmoniki Skrjabina krystalizuje definitywnie te dwa nowe elementy, o których była już wyżej mowa, t. j. kwartowość jako zasadę struktury brzmienia i stosunek trytonowy jako podstawę ich połączeń, które stanowią czynniki, łączące tonalny okres harmoniki kompozytora z stylem drugiego, centrowego okresu.

Rozwój harmoniki Skrjabina w pierwszym okresie jego twórczości ma charakter równocześnie burzący i tworzący. Albowiem wraz z obaleniem starych, tonalnych podstaw systemu harmonicznego, wyłaniają się ewolucyjnie, a zarazem konsekwentnie i logicznie, zarodki nowych pojęć i zasad. I dopiero zupełne oderwanie się od starych fundamentów pozwoliło na skrystalizowanie się nowych praw i metod konstrukcji harmonicznej, do których omówienia teraz przejdziemy.

Jak już poprzednio zaznaczyliśmy, od op. 58 począwszy, kompozucje Skrjabina przejawiają pewien nowy specyficzny styl harmoniczny, który daje się ująć w zupełnie nowy, niestosowany do jego czasów, a dotychczas przez nikogo nie omówiony system. Harmonika ta opiera się na jednem brzmieniu, z którego wywodzi zarówno wszyskie swe akordy, jak i na niem opiera połączenia tych akordów. To też podstawowe pojęcie tego nowego systemu ujęłam nazwą „centrum brzmieniowego“, które oznacza brzmienie, złożone z pewnego stałego kompleksu tonów (które razem ujęte stanowią pewną skalę sześciotonową), o specyficznym układzie; ono stanowi w utworze podstawę wszelkich elementów konstrukcyjnych, tak w melodyce, jak i w harmonice.

Z analogicznem pojęciem spotykamy się w literaturze harmonicznej dwu-

krotnie. Po raz pierwszy występuje ono u Erpfa[4]), u którego ma znaczenie raczej pewnego elementu formalnego i jest czemś w rodzaju motywu przewodniego w postaci pojedyńczego akordu. W myśl określenia Erpfa, występuje ono naprzemian z ustępami niezależnemi od niego samego, stanowiąc wobec nich napięcie, dominantę w szerszem tego słowa znaczeniu. W podobny sposób ujmuje Mersmann[5]) najogólniej wszelkie napięcia w obrębie muzyki nietonalnej, twierdząc, że następstwo funkcyjne upraszcza się tu z potrójnego napięcia, do podwójnego; istnieje jeszcze tonika i nietonika. Obaj ci teoretycy przeszczepiają na grunt nietonalności pewne nazwy czynników systemu tonalnego. Nie określają natomiast ściśle jaki jest stosunek brzmienia centrowego do innych, obok niego występujących i na czem polega ich przeciwieństwo. Z definicji Erpfa wynikają dwa kryterja centrum brzmieniowego: jedno o charakterze harmonicznym, drugie o formalnym. Pierwsze stanowi silny stopień dyssonansowości, drugie zaś częstość występowania danego brzmienia. Tak ogólne określenie centrum brzmieniowego zupełnie nie wskazuje na to, w jaki sposób ono może stanowić wyłączną podstawę harmoniczną utworu. Nadto nasuwa się pytanie: jaka jest podstawa harmoniczna tych ustępów, które odgraniczają poszczególne brzmienia centralne od siebie? U Erpfa nie znajdujemy na nie odpowiedzi. Od niego przejęłam tylko nazwę tego pojęcia, starając się je jednak bardziej skrystalizować i oczyścić z naleciałości harmoniki funkcyjnej, oraz cech elementu formalnego. Pojęcie zbliżone do centrum brzmieniowegoale na terenie tonalności występuje ponadto u Háby,[6]) ale oznacza u niego ton, który stanowi centrum odniesienia pewnego kompleksu brzmień, który jednak nie musi być identyczny z toniką. Pojęciem centrum posługuje się również Eaglefield-Hull w swej Modern Harmony[7]); oraz w monografji o Skrjabinie[8]). W obu dziełach stwierdza autor, że Skrjabin tworzy nową technikę harmoniczną, opierając każdy z swych utworów, niezależnie od jego rozmiarów na jednym akordzie, którego tony składowe reprezentują pewną skalę o samoistnej, odrębnej budowie wewnętrznej. Ale podczas gdy w pierwszej książce autor ujmuje te skale jako czynniki samoistne, to w monografji uznaje je za wycinki, wykroje skali 12-tonowej. Nadto, w obu dziełach nie wnika wogóle w metody konstrukcji harmonicznej, opartej na tych skalach.

Pewne pojęcia zbliżone do znaczenia centrum brzmieniowego, ale oparte na zupełnie odmiennych systemach harmonicznych spotykamy u innych jeszcze teoretyków. I tak Weigl,[9]) opierając się na założeniach harmoniki tonalnej, zajmuje się specyficznym charakterem akordu tredecymowego, który zawiera w sobie tony całej gamy djatonicznej (dur lub moll), a tem samem i wszystkie akordy rodzime danej tonacji. W tym systemie nie ma on oczywiście tak istotnego i centralnego znaczenia, jak centrum brzmieniowe w swoim zakresie. Analogiczne pojęcie, szerzej rozwinię-

te znajdujemy nadto u Villermina[10]), jako t. zw. akord ogólny („l'acord général"), który składa się z 2 akordów tredecymowych, pozostających do siebie w symetrycznym stosunku, a który zawiera w sobie wszystkie elementy chromatycznej skali, a tem samem wszystkie rodzaje akordów. Żadne z tych pojęć nie są jednak wystarczające, do wyjaśnienia harmoniki Skrjabina, albowiem wszystkie wskazują jedynie na materjał tonów jako podstawę pewnej konstrukcji harmonicznej, nie mówiąc nic o niej samej.

Naogół wszyscy teoretycy, którzy pisali o Skrjabinie,[11]) stwierdzają u niego istnienie pewnego specyficznego akordu w harmonice, ale nie wnikają w jego istotę i znaczenie dla ogólnej rozbudowy harmonicznej dzieł tego kompozytora. Westphal[12]) twierdzi, że akord ten, t. zw. syntetyczny, jest właściwie tredecymową dominantą z pewnemi alternacjami i że wobec tego cała harmonika Skrjabina stoi na gruncie tonalnym. Zapomina on tylko o tem, że z chwilą gdy przestaje istnieć tonika i stała relacja dominanty do niej, to i akord o formie D^{13} przestaje mieć znaczenie dominantowego i nabiera całkiem odrębnych funkcji w ogólnym szkielecie harmonicznym. Twierdzenie Westphala o tyle tylko zbliża się do słuszności, że forma akordu syntetycznego powstaje na terenie tonalnym w zakresie funkcji dominantowej, jak na to wskazuje prototyp „akordu prometejskiego" w V sonacie op. 53.

Literatura dotycząca twórczości Skrjabina jest bardzo skąpa. Wszystko to, co o nim dotychczas pisano, zupełnie nie ujmuje istoty jego stylu harmonicznego ani też nie zbliża się nawet do zrozumienia całej doniosłości i znaczenia twórczości Skrjabina dla rozwoju muzyki na przełomie XIX i XX wieku, która stanowi jedyne ogniwo łączące starszą epokę, tonalną, z nowszemi, współczesnemi metodami konstrukcji harmonicznej. Większość monografji o Skrjabinie zajmuje się — obok jego biografji — psychologiczno - literacką interpretacją jego dzieł, a w związku z teozoficznym światopoglądem kompozytora usiłują niektórzy autorzy nawiązać jego twórczość muzyczną do przeżyć mistycznych. Nie wchodząc w słuszność lub niesłuszność takiego poczynania (któremu trudno nadać miano postępowania naukowego), trudno stwierdzić w tych książkach głębsze wniknięcie w istotę stylu muzycznego Skrjabina, a zwłaszcza jego harmoniki. Poza Hullem, który nieco bliżej zajmuje się naukową analizą jego dzieł, ale i to głównie ze strony formalnej, spotykamy stale stereotypowe powtarzanie twierdzenia, iż „Prometeusz" (Op. 60) oraz niektóre sonaty opierają się na akordzie syntetycznym, budowanym kwartami.

Przejdźmy teraz do charakterystyki właściwej, centrowej techniki harmonicznej Skrjabina. Harmonika drugiego okresu jego twórczości opiera się na zupełnie nowych i odrębnych, tak pod względem materjału, jak i metod konstrukcji, podstawach technicznych. Punktem wyjścia harmoniki każ-

dego utworu jest teraz pewne centrum brzmieniowe, t. j. akord złożony z jakiegoś stałego kompleksu tonów, o specyficznym układzie. Przejawia się on albo w całości jako t. zw. akord syntetyczny, albo ułamkowo w akordach, które są wycinkami tegoż akordu syntetycznego; ponadto i melodyka utworu też operuje jedynie materjałem tonów, reprezentowanym przez centrum brzmieniowe. Ono jest w ogólności podstawą całego utworu, a to dlatego, że wszystkie konstruktywne elementy tak harmoniki, jak i melodyki, z niego się wywodzą i na niem opierają.

Centrum brzmieniowe daje się sprowadzić do jeszcze ogólniejszej postaci, którą stanowi skala, złożona z tonów składowych akordu syntetycznego. Ze względu na jej rolę najogólniejszej podstawy dzieł tego okresu, nazywam ją skalą podstawową. Skala podstawowa odgrywa w tym systemie harmonicznym, który nazywam systemem centrum brzmieniowego, lub krócej — systemem centralnym, podobną rolę jak gama (dur lub moll) w harmonice tonalnej. Skala podstawowa reprezentuje nam tylko materjał tonów, którym się kompozytor posługuje, nie wskazując zupełnie na metodę konstrukcji akordów lub ich połączeń, które wyłaniają się dopiero z akordu syntetycznego, jako istotnego centrum brzmieniowego.

Przedewszystkiem musimy zaznaczyć, że Skrjabin nie posługuje się wyłącznie jedną skalą podstawową, ale używa ich kilka, różniących się od siebie strukturą wewnętrzną, a co, za tem idzie, charakterem. Większość teoretyków, z tych nielicznych, którzy zajmowali się harmoniką Skrjabina, a więc Sabanejew, [13]) Schloezer, [13]) Swan, [13]) i Petrow, [14]) piszą jedynie o skali podstawowej „Prometusza", nie zajmując się innemi; jedynie Hull [15]) stwierdza istnienie i występowanie kilku różnych skal, jako założeń utworów Skrjabina, ale popełnia przytem jawną niekonsekwencję. Twierdząc bowiem, że skala Skrjabina dopuszcza pełny szereg dwunastu transpozycyj, — podaje zarazem dwie transpozycje jednej skali za dwa odrębne jej rodzaje.

Odnośnie do genezy skal podstawowych Skrjabina musimy sprzeciwić się poglądom niektórych teoretyków, [16]) którzy usiłują ją wyjaśnić tem, że Skrjabin wciąga w materjał struktury akordów te alikwoty naturalnego szeregu tonów górnych, które nie są zgodne z naszym strojem temperowanym, a więc 7, 11, 13 i 14 ton górny, które w swej czystej postaci występują jedynie w naturalnym, matematycznym stroju. Tej interpretacji skal Skrjabina zaprzecza jednak zarówno jego pisownia, która jest zupełnie niezależna, a czasem nawet wręcz przeciwna kategorjom przedstawień, związanych z czystym, naturalnym strojem, jak również i ten fakt, że Skrjabin poza sześcioma utworami orkiestrowemi, posługiwał się w całej swej twórczości wyłącznie fortepianem jako środkiem wyrażania się, dla którego przecież strój równomiernie temperowany jest jedną z najgłówniejszych wła-

ściwości. Gdyby Skrjabin rzeczywiście myślał kategorjami naturalnego stroju, to nie pisałby wyłącznie dla instrumentu, na którym one się nigdy nie mogą zrealizować.

Należy zauważyć, że różne transpozycje skali podstawowej w tym systemie harmonicznym nie odgrywają roli odrębnych tonacyj, tak jak transpozycje gam reprezentowały różne tonacje w harmonice tonalnej. Łączenie różnych transpozycyj jednej skali podstawowej jest tu jedynie jedną z zasad połączeń akordowych, a nie podstawą łączenia całych rejonów tej skali. Skala podstawowa utworu jest tylko jedna, a jej dwanaście możliwych transpozycyj nie są czemś odrębnem, co się jej przeciwstawia, ale stanowią jedynie o jej różnem zabarwieniu, zależnie od wysokości i jakości tonów, które są jej składnikami.

Zasadniczo występują u Skrjabina cztery różne skale, z których tylko dwie mają istotne znaczenie dla jego harmoniki. Pierwsza, t. zw. skala prometejska (ponieważ jest podstawą op. 60-go „Prometheus, Poème du Feu"), złożona z tonów: *c, d, e, fis, a, b, c*, jest wcześniejszą. Niesłusznie przyjmuje się ogólnie, że występuje ona dopiero raz pierwszy w Op. 60 (dlatego też przeniesiono nazwę tej kompozycji na skalę), albowiem stanowi ona już podłoże całego Op. 58-go. O wiele częściej występuje drugi rodzaj skali podstawowej: *c, des, e, fis, a, b, c'*. Poraz pierwszy stosuje ją kompozytor dopiero w Op. 62, ale zato od tej chwili zaczyna ona dominować ilościowo nad poprzednią. Trzeci typ skali podstawowej stanowi: *c, des, e, fis, g, b, c'*; jest ona podobną do drugiego typu, a różni się od niego jedynie kwintą czystą, której obie poprzednie skale nie posiadają. Ten ostatni typ skali jest konsekwentnie przeprowadzony jedynie w jednej kompozycji, nadto występuje jako podstawa niektórych części utworów, zasadniczo opartych na jednej z poprzednich skal, a więc jako chwilowe odchylenie od nich. Ostatni rodzaj: *c, d, es, fis, a, b, c*, występuje również jednorazowo, i zanika potem na stałe. Istotną cechą wszystkich tych typów skal, jest: a) sześciotonowość, b) zniesienie nuty charakterystycznej, tak istotnej dla gam systemu tonalnego, oraz c) obecność interwału trytonu, który w tym systemie występuje pod względem swej doniosłości, na miejscu kwinty w harmonice tonalnej. Interwał ten i jego znaczenie wydobył Skrjabin jeszcze na terenie tonalnym, naturalnie przy pomocy środków zgodnych z tym stylem harmonicznym. Tu staje on się zarówno w melodyce, jak w budowie i połączeniach akordów dominującym, samoistnym czynnikiem.

Wracając do kwestji skal podstawowych należy podkreślić, że charakterystycznemi i ważnemi dla harmoniki Skrjabina w tym okresie są jedynie dwa pierwsze typy. Tu musimy zaznaczyć, że nie występują one zawsze w tej samej transpozycji jako podstawy utworu, ale w różnych kompozycjach dominują różne ich transpozycje, obok których jednak pojawiają się wszystkie inne.

W najprostszy i najwyraźniejszy sposób przejawia się skala podstawowa w akordach syntetycznych, zawierających w sobie ją całą. W następującym przykładzie:

I.

akord kwartowy w pierwszym przewrocie wyraża całą gamę: *a b cis dis fis g a* (t. j. typ drugi, transponowany od tonu *a*), którą ponadto podkreślają linje głosowe. O wiele częściej reprezentują skalę podstawową jej różne wycinki, których następstwo może dać sposobność do przedstawienia całej skali lub też nie. W następujących taktach z „Prometeusza" szereg wycinków sumuje się pod koniec w akord syntetyczny skali prometejskiej, transponowanej od *„h"*.

II.

Te wycinki akordu syntetycznego mogą być również samodzielniej traktowane i przeciwstawiane sobie (np. sonata op. 62, t. 373 — 380 i in.), przyczem jednak w pewnej ograniczonej, niezbyt rozległej grupie formalnej składają się s t a l e na pełną skalę podstawową. Uzupełnianie się do całej skali odbywa się nietylko pomiędzy melodją, a akompanjamentem nieakordowym lub biegnikami i t. p. Większość tych ostatnich przejawia całkiem ściśle skalę podstawową, jak to widzimy w op. 61, 63 nr. 2 op. 69 nr. 2 i in. Najrzadziej wyraża pełną skalę podstawową melodyka. Fakt ten pozostaje

w ścisłym związku z tem, że nie można właściwie mówić o melodjach (w klasycznem znaczeniu tego pojęcia) w dziełach drugiego okresu twórczości Skrjabina. Są tu jedynie krótkie, czasem bardzo śpiewne, ale zwykle oparte na wielkich skokach interwałowych, motywy. Na wielką linję melodyczną nie może się tu kompozytor zdobyć, w przeciwieństwie do utworów pierwszego okresu, w których melodyka jest bardzo bogata i płynna, przeważnie wzorowana na Chopinowskiej. Jest to zresztą zrozumiałe, gdyż z chwilą, gdy całą swą energję twórczą skierowuje kompozytor w dziedzinę brzmieniową, ustępuje rozwój innych elementów na drugi plan. Zjawisko to łączy Skrjabina z ogólną cechą współczesnej mu muzyki, zwłaszcza impresjonistycznej, w której również bogactwo melodyczne ustępuje pierwszeństwa brzmieniowemu. Wracając do sposobów przejawiania się w utworze skali podstawowej musimy zaznaczyć, że o ile skala ta przejawia się w melodyce, to zwykle tylko niektóremi swemi składnikami, a stale nad akordami, które reprezentują tę samą jej transpozycję. Ten typ ilustruje nam początek „Prometeusza", gdzie na tle syntetycznego akordu skali podstawowej od *a*, wykonywanego przez wszystkie instrumenty smyczkowe i dęte drewniane, występują 4 waltornie z motywem, który posługuje się jedynie niektóremi elementami skali i sam nie mógłby jej wyznaczać.

III.

Tu należy zauważyć, że transpozycje skali podstawowej mogą obejmować sobą jednolicie większe obszary kompozycyj, co dzieje się zwłaszcza na początku utworów lub też przerzucać się, zmieniać po jednym lub dwóch akordach. Pierwsze zastosowanie stanowi analogję do zmian tonacyj w harmonice tonalnej, drugie jest typowe i charakterystyczne dla nowej techniki harmonicznej Skrjabina. To też bardzo często skala podstawowa przejawia się

w różnych wycinkach różnych transpozycyj obok siebie stojących (np. sonata op. 62, t. 10—16, t. 80—88 i in.).

Skale podstawowe nie zawsze stanowią wyłączny materjał tonów, którym dany utwór lub część jego operuje. Bardzo często w obrębie kompozycji znajdują zastosowanie tony *nie* należące do skali, która w pewnej swej formie i transpozycji panuje w danym ustępie. Powstaje wtedy zacieranie jasności centrum brzmieniowego, które może mieć różne stopnie i różne kierunki. Ponieważ w systemie centrowym Skrjabina równorzędność wszystkich 12 półtonów w oktawie nie jest tak absolutna, jak w technice 12-tonowej (albowiem skale reprezentują sobą pewną selekcję w obrębie elementów oktawy), przeto tony obce mają tu poniekąd analogiczne znaczenie, jak np. chromatyczne tony w systemie tonalnym djatonicznym. O ile te tony obce nie usamodzielniają się do tego stopnia, by tworzyć nowy akord syntetyczny lub wycinek tegoż w odmiennej transpozycji, to zacierają tylko jasność pierwotnej transpozycji skali lub wogóle skalę jako typ. Zmiany w obrębie skali mogą być albo przejściowe, stanowiące chwilowe zamącenie jej wyrazistości, albo też istotne, zmieniające dany rodzaj skali na inny. W tym ostatnim wypadku istnieją dwa kierunki zmian: zmiany typu skali i takie, które wnoszą sobą elementy dawnej tonalności. Koda z sonaty op. 62 (t. 330—335) dostarcza nam przykładu zamącenia chwilowego skali podstawowej (*g as h cis e f g*), reprezentowanej przez leżący w akord, wycinek jej, tonami obcemi, które pojawiają się w szeregu zamiennych akordów, biegnących nad stałym basem.

IV.

Typowo przejściowy lub zamienny charakter tych akordów sprawia, że zawarte w nich obce elementy *nie* obalają skali panującej, ale tworzą tylko pewne napięcie, dążenie ku składnikom rodzimym. Istotniejsze znaczenie mają tony obce, o ile nie występują w charakterze czynników niekonstruktywnych, a wpływają na zmianę budowy całej skali w danym ustępie kompozycji. Typowym przykładem jest tu początek sonaty op. 62. Cała sonata buduje się na nucie pedałowej *d*, która zastępuje rodzime *e* skali. Występuje więc w całej grupie pierwszego tematu odchylenie w kierunku skali: *g as h cis d f g*, które pojawia się nadto w repryzie, a także i w przetworzeniu tej jednoczęściowej sonaty. Fakt ten może być wyrazem albo świadomej zmiany rodzaju skali albo też poprostu słabą reminiscencją tonalności. Również

i „Prometeusz“ dostarcza nam licznych przykładów odchylenia od jego skali podstawowej w kierunku jej drugiego rodzaju (z sekundą zwiększoną pomiędzy 2 a 3 stopniem skali). Drugi kierunek zmian intenduje ku dawnej tonalności. Pewien jej element, a mianowicie czysta kwinta (pusta) w basie, pojawia się łącznie z daną skalą podstawową w głosach górnych; kwinta ta sprawia wrażenie toniki, nieokreślonej co do swego rodzaju (dur lub moll), nad którą buduje się D^{13} alterowana i pozbawiona swojej kwinty. Ilustrują to następujące takty:

V.

Formę tę możemy za reminiscencję sumy *T* i *D*, którą się nader często posługiwał Skrjabin w swych ostatnich tonalnych kompozycjach. Zabarwienie skali w kierunku tonalnym występuje także wtedy, jeśli kompozytor dodaje do niej jej kwintę czystą. Należy jednak zaznaczyć, że wraz z wchłonięciem tych pierwiastków obcych skala stale zachowuje właściwe sobie i charakterystyczne interwały, jak tryton i septymę małą, tak że w wypadkach zastosowania formy dominantowej do akordu syntetycznego, kwinta czysta pojawia się *obok* kwarty zwiększonej, jako charakterystycznej cechy wszystkich typów tych skal podstawowych.

W związku z problemem skal podstawowych należy podkreślić, że prawie wszystkie kadencje [17]) utworów centrowej harmoniki Skrjabina wyrażają skalę panującą w całej kompozycji, a nieliczne tylko wykraczają poza nią. Zakończenia utworów przejawiają skalę podstawową jużto pełnym akordem syntetycznym, jużto kompleksem jego wycinków, które się nawzajem uzupełniają, jużto, co jest dość częstem, akordem syntetycznym poprzedzonym jednym lub kilku tonami obcemi, jako napięciem ku czystej jego formie (op. op. 73, Guirlandes i in.). Jedynym wyjątkiem jest kadencja „Prometeusza“, który kończy się durowym trójdźwiękiem *Fis dur,* następującym po syntetycznym akordzie skali podstawowej, transponowanej do *as,* z którym ten trójdźwięk łączy się przez leżący, enharmonicznie wspólny ton *ges=fis.* To zakończenie na wielkim trójdźwięku, wprowadzające sobą najsilniejszą z możliwych reminiscencję tonalną (jeśli uświadomimy sobie, że jeszcze w pierwszym okresie zanika u Skrjabina akord po op. 50, to użycie go na

terenie centrowym wydaje się tem dziwniejsze), ma tutaj także głębsze ideowe znaczenie. Jest on tu symbolem maksymalnej jasności, najwyższego natężenia światła, które czyn Prometeusza sprowadził na ziemię. Akord ten jest jedynym czystym trójdźwiękiem w tem całem dziele (i zarazem jedynem od op. 53, aż do ostatniego preludjum z op. 74) i został przez kompozytora użyty napewno z całą świadomością, jako wyraz idei *„lux vincit"*.

Ogólnie o kadencjach da się twierdzić, że wyrażają one naogół jednoznacznie skalę podstawową utworu. Zwykle cały ustęp kilkotaktowy przed definitywnem zakończeniem opiera się na tej skali, i to przeważnie na jednej i tej samej jej transpozycji. O wiele rzadziej kadencja łączy z sobą akordy, reprezentujące różne transpozycje skali, choć i to się zdarza. Ciekawym natomiast jest fakt, który świadczy o przyjęciu pewnych elementów z systemu tonalnego, że początki i zakończenia utworów prawie wyłącznie opierają się na tej samej transpozycji skali podstawowej. Jest to odległa reminiscencja zasady stosowania tamże tonacji głównej, w harmonice tonalnej, tem dziwniejsza, że Skrjabin zarzucił tę metodę postępowania jeszcze w swych wczesnych kompozycjach tonalnych. W tym systemie, centrowym, tożsamość transpozycji skali nie jest tak ważnym czynnikiem, jak jedność tonalna w utworach tonalnych. Widocznie pewne poczucie i potrzeba jednolitości formalno-harmonicznej kazały kompozytorowi i tutaj stosować ten środek odpowiedniości początku i końca utworu.

Wśród wszystkich akordów centrowej harmoniki Skrjabina wyłaniają się dwie podstawowe kategorje: 1) akordy syntetyczne, zawierające w sobie wszystkie tony składowe skali podstawowej, 2) niesyntetyczne, które nazywam wycinkami pierwszych. Jak już sama nazwa wskazuje, te dwa rodzaje akordów nie przeciwstawiają się sobie, tak jak np. funkcje w harmonice tonalnej. Stosunki tych dwóch grup dają się ująć jako stosunek części do całości. Akord syntetyczny jest materjałem, tworzywem dla swych wycinków. Stanowi najwyższą jednostkę wyrazu brzmieniowego, albowiem zawiera w sobie wszystkie inne brzmienia. Nie jest jednak przeciwieństwem swych wycinków, ani jako napięcie ku nim intendujące, ani jako ich rozwiązanie w rodzaju akordu tonicznego. Jedyne przeciwieństwo, które pomiędzy nimi zachodzi, polega na różnym stopniu skomplikowania brzmieniowego. Oczywiście, że nie można tu zaprzeczać istnienia daleko idących różnic, które niekiedy mogą się stać nawet przeciwieństwami psychologicznemi, ale nie są one wyrazem różnych tendencyj, jak to ma miejsce we wzajemnym stosunku funkcyj w harmonice tonalnej. Nie należy również tej różnicy identyfikować z dyssonansowością lub konsonansowością akordów, albowiem te kategorje myślenia muzycznego straciły zupełnie swe znaczenie w odniesieniu do muzyki nowszej, nietonalnej. Dlatego niesłusznem jest twierdzenie H u l l a [18]), że akord syntetyczny jest konkordem, a dysonanse tworzą tylko przetrzymania, nuty przejściowe i t. p. Pewne pojęcia, wyrosłe na tle epoki

tonalnej nie mają żadnego znaczenia tam, gdzie — jak większość teoretyków już sobie uświadomiła — „każde brzmienie, konsonans jak i dysonans, jest drugiemu równoważne jako materjał budowy“ [19]). Tak samo błędnem jest szukanie w harmonice nietonalnej przeciwieństw, w rodzaju toniki i dominanty, jak to czyni M e r s m a n n [20]). Przeciwstawia on w atonalności tonikę nie-tonice, rozgraniczając w ten sposób cały materjał akordowy na brzmienia centralne i wszystkie pozostałe. Do wyjaśnienia lub ujęcia techniki harmonicznej te dwa pojęcia nie wystarczają, albowiem negatywne pojęcie nietoniki ma zakres nieograniczony, nie pozwala w sobie stwierdzić jednej pozytywnej cechy i nie może stanowić pojęcia naukowego. Raczej daje się tu, w harmonice centrowej, zastosować inne pojęcie, powstałe jeszcze na terenie harmoniki funkcyjnej. Mianowicie A c h t é l i k [21]) stwierdza, że napięcie może istnieć nietylko pomiędzy różnemi funkcjami, ale nawet w obrębie jednej funkcji; zjawisko to nazywa napięciem wewnętrznem („Innenspannung“). Otóż różnice napięć w tym nowym systemie harmonicznym, zachodzące pomiędzy poszczególnemi wycinkami akordu syntetycznego a nim samym lub też pomiędzy różnemi rodzajami wycinków, dają się także ująć jako napięcia wewnętrzne w obrębie akordu centralnego, syntetycznego. Przeciwieństwa istoty, tendencji — jak w tonice i dominancie — tutaj dopatrzyć się nie możemy. Różnice w strukturze brzmień, w ilości ich składników, w transpozycji, rejestrach i dynamice, w sposobie i tempie ich łączenia, w częstości powtarzania i instrumentacji, przyczyniają się do tak silnego zindywidualizowania ich, że niema mowy o monotonji, która to wątpliwość nasuwa się każdemu, kto słyszy o jednym akordzie, jako podstawie techniki harmonicznej.

Faktem jest, że różne wycinki akordu syntetycznego reprezentują go mniej lub więcej wyraźnie. Akord złożony z 4 lub 5 składników skali lepiej określa centrum brzmieniowe, niż dwudźwięk. Dobór elementów składowych też może być różnym. Tu nie istnieją dla Skrjabina żadne stałe prawidła i normy. W granicach skali podstawowej są możliwe i używane wszelkie połączenia symultatywne. Nigdy natomiast nie występują połączone w jednym akordzie elementy dwóch różnych transpozycyj jednej skali podstawowej, co prowadziłoby do zupełnego zatarcia konstrukcji danego centrum brzmieniowego. Unikane są również współbrzmienia zbyt przypominające dawną technikę, a więc trójdźwięki mollowe lub durowe, pomimo, że akordy, o formie eliptycznych i alterowanych akordów D^7 lub D^9 są tu dość częstem zjawiskiem. Ponadto rzadko występuje obok siebie szereg wycinków, któreby nie uzupełniały się razem do kompletnej skali podstawowej. Jeśli chwilowo nawet panuje nieokreśloność skali podstawowej w akordach, to zwykle melodyka, lub biegniki uzupełniają sobą te braki.

Nakoniec musimy zaznaczyć, że i w tym systemie akordy mogą mieć walor

konstruktywny [22]) w ogólnym szkielecie harmonicznym albo też niekonstruktywny (przejściowe, zamienne i t. p.). Jasnem jest, że akordy syntetyczne zawsze mają znaczenie tych pierwszych, wycinki natomiast mogą należeć do jednego lub drugiego typu. Natomiast stale niekonstruktywny charakter mają te akordy, które składają się z tonów obcych lub też tylko zawierają w sobie niektóre pozaskalowe elementy. Ścisła przynależność skalowa nawet akordów niekonstruktywnych jest jednym z powodów zwartości i jednolitości centrowej harmoniki Skrjabina.

Przechodząc do problemów morfologji akordów w systemie centrowym, należy stwierdzić, że i w tym zakresie wstępuje Skrjabin na nowe tory. Na długo przed Schönbergiem wprowadza kwartowość jako zasadę struktury akordów, podobnie jak i *przed* nim posługuje się pierwszy *centralizującym, syntetycznym* systemem rozbudowy harmonicznej, w przeciwstawieniu do *analitycznego,* wyodrębniającego systemu tonalności.

Cały pierwszy okres rozwoju harmoniki Skrjabina prowadził konsekwentnie do przemiany czynnika strukturalnego akordów: z tercji na kwartę. Do zupełnego uświadomienia tej linji rozwoju doszedł kompozytor dopiero w 6 sonacie op. 53, w której poraz pierwszy używa akordu zbudowanego z 5 kwart nad sobą. Jest to zarazem pierwsze pojawienie się podstawowego akordu „Prometeusza", jako pełnego i samoistnego współbrzmienia. Wprawdzie S w a n [23]) dopatruje się go już w op. 32-giem (zobacz 3 pierwsze takty) ale ma on tam znaczenie przypadkowe, jest wynikiem przetrzymania przed akordem nonowym, który się potem regularnie rozwiązuje na tonikę z dodaną sekstą. Gdyby faktycznie już tutaj były nieświadome przebłyski tego, co Skrjabin rozwinął do końca w drugim okresie swej działalności twórczej, to akord ten przejawiałby się częściej pomiędzy op. 32, a 53, co zupełnie nie zachodzi. Współbrzmienie z op. 32 jest niesamodzielne, a dopiero akord kwartowy z sonaty V jest pełną i może już świadomą antycypacją podstawowego akordu „Prometeusza". Co się tyczy *genezy* tego brzmienia, samego w sobie, to powstało ono na tle eksperymentowania w obrębie funkcji dominantowej, w szczególności dzięki disalteracjom kwinty w akordzie D^9, D^{11} i t. p. Jego pierwsze zdecydowane pojawienie się w V sonacie na terenie tonalnym nadaje mu jeszcze funkcję dominantową. Jednak od op. 58 począwszy rola jego zmienia się w zupełności.

Wracając do kwestji czynnika morfologicznego akordów centrowego okresu Skrjabina, musimy stwierdzić, że to, czego genezę śledziliśmy w ciągu pierwszego okresu jego twórczości, a mianowicie kwartowości, jako zasada struktury akordów znajduje swój pełny i dojrzały wyraz dopiero w „Prometeusz" (op. 60). Dominuje ona już w op. 58, ale nie wyłącznie. Następujący przykład z Prometeusza:

VI.

wskazuje nam na normalne zastosowanie kwartowości. Dwa akordy syntetyczne, których skale podstawowe pozostają do siebie w stosunku tercjowym (*f* i *d*), łączą się z sobą bezpośrednio, oparte na wspólnym leżącym w głosie górnym tonie *h*. Pierwszy z nich jest w przewrocie, ma bowiem tercję skali za podstawę basową, drugi zaś jest w pozycji zasadniczej. Ale nietylko akordy syntetyczne występują w tej strukturze, także i ich wycinki podlegają tej samej zasadzie morfologicznej, jak to widzimy w następującym przykładzie:

VII.

Akordy złożone z samych interwałów kwartowych nie są jedynymi przedstawicielami tej zasady morfologicznej. Albowiem najmniejsze przesunięcie lub zmiana położenia jednego ze składników akordu kwartowego, niweczy jego czystą kwartowość, wprowadzając inne interwały jak tercję, kwintę i t. p. Nie należy jednak uważać takich konstrukcyj za wyraz zupełnie no-

wej, samodzielnej zasady morfologicznej, gdyż w rzeczywistości podlegają one tak samo kwartowości, jak przewroty akordów harmoniki tonalnej tercjowości. Już w niektórych z poprzednio podanych przykładów była naruszona efektywna struktura kwartowa. Następujący, stanowi również ilustrację tego faktu:

VIII.

Dwa akordy syntetyczne wykazują tu tylko poszczególne pary kwart w swej strukturze, pomiędzy któremi zachodzą inne interwały, powstałe dzięki przekładaniu elementów akordu nad jego podstawę niezmienioną. Mimo tych obcych interwałów, nie można zaprzeczyć, że jedynym czynnikiem strukturalnym tych akordów jest kwarta. Dowolność przekładania składników akordu syntetycznego może mieć różne stopnie, mniej lub więcej odległe od czystej kwartowości. W swem dalszem stadjum prowadzi to do drugiej kategorji akordów (ze względu na ich strukturę), a to do brzmień opartych równocześnie na dwóch czynnikach strukturalnych. Tak np. pierwszy akord rozpoczynający „Prometeusza", mimo kwintowo-tercjowej budowy wykazuje jeszcze bliską łączność z swoim kwartowym prototypie. Podobnie i skupienia sekundowe w op. 63 (nr. 2, t. 15—16 i in.) wskazują ukrycie na kwartowość, która dzięki swemu maksymalnemu skupieniu przechodzi tu tylko w kompleks sekund. Rozluźnienie kwartowości wykazuje zwłaszcza sonata op. 64, której centrum brzmieniowe posługuje się w swej budowie tercjami i kwintami, obok kwarty, która tu przestaje dominować. Czysta tercjowość lub kwintowa budowa nie pojawia się w centrowym stylu harmonicznym Skrjabina. Natomiast występują one nieco silniej w atonalnych jego utworach, ustępując miejsca jednak i tu (np. w op. 74, nr. 1) kwartowości. Podkreślić należy, że wszystkie, wyliczone tu metody budowy akordów odnoszą się zarówno do brzmień syntetycznych, jak i do ich wycinków.

Rola interwału sekundy w strukturze akordowej tego okresu jest większa, niż w okresie poprzednim, chociaż i tu niezbyt ważna. Interwał sekundy nie występuje tu nigdy jako element strukturalny, tak, jak tercja lub kwarta. Przyczyną tego jest fakt, że w akordach zbudowanych z samych sekund nie występują prawie żadne możliwości kombinowania ich układu wewnętrzne-

go, któreby nie niweczyły struktury sekundowej. Sekundy dodawane do akordów w strukturze kwartowo-tercjowej (ale pozostające w obrębie skali podstawowej) wykazują głównie impresjonistyczne w charakterze ustępy sonaty op. 62 (np. t. 92—191 i in.), oraz „Prometeusza" (t. 347—349 i in.).

Przewroty akordu syntetycznego występują dość często, ale nie one przyczyniają się do zmiany jego charakteru. Głównym środkiem przemian w obrębie akordu jest zmiana jego struktury wewnętrznej, która przeważnie dokonuje się nad leżącym w basie fundamentem. Wszechwładne znaczenie ma zatem pozycja zasadnicza, tak w akordach syntetycznych jak i wycinkach, o ile w nich występuje ton podstawowy danego centrum brzmieniowego. Obok tej formy, dominującej, najczęściej pojawia się inna, w której podstawę basową stanowi tryton, t. j. IV stopień skali. On dzieli całą skalę na dwie połowy, on — jak to później zobaczymy — jest główną podstawą połączeń tak akordów, jak i skal, a nawet podłożem ustosunkowania się rejonów tonalnych większych partyj kompozycyj. Interwał ten odgrywa podobnie ważną rolę w centrowej harmonice Skrjabina, jak kwinta w tonalnej. Nic więc dziwnego, że w dziedzinie przewrotów akordów, obok I stopnia skali, tryton odgrywa najważniejszą rolę.

Tu należy na chwilę zboczyć w kierunku pewnej kwestji terminologicznej. Mianowicie, jak widać z powyższych rozważań, unikamy zwrotu: pierwszy, drugi i t. d. przewrót, opisując go okrężnie innemi wyrazami. Przyczyna tego leży w tem, że akord syntetyczny w rzeczywistości *nie ma* swojej jednej, stałej formy; jego czysto kwartowa struktura jest tylko pewnem założeniem, które coprawda jest bardzo często zrealizowane, ale które nie rzuca się tak w oczy, jak tercjowość w harmonice tonalnej. Ponadto występuje niekiedy (np. op. 74, nr. 1) budowanie kwartami w dół, od podstawy w górze leżącej, a także — co najważniejsze — oparcie formy centrum brzmieniowego na różnych czynnikach strukturalnych. Wynika z tego fakt, że składniki akordu syntetycznego nie mają w nim swego stałego miejsca, któreby upoważniło do analogicznego nazywania przewrotów akordów, jak w dawniejszym systemie harmonicznym. Wraz ze zmianą zasady morfologicznej akordu syntetycznego, zmienia się miejsce prawie wszystkich elementów skali podstawowej. Nonsensem zaś byłoby ujmować i nazywać przewroty np. akordu o strukturze tercjowej, według znaczenia, jakie ma dana podstawa basowa w akordzie kwartowym lub naodwrót. Ponieważ jedynie stałem i niezmiennem jest znaczenie danego elementu w shemacie skali podstawowej, więc przewroty akordu syntentycznego (bez względu na jego strukturę) będziemy określać według miejsca, jakie dany fundament basowy zajmuje w obrębie skali podstawowej. Wracając do omawianej kwestji, powtarzamy: obok akordu syntetycznego w pozycji zasadniczej dominująą rolę odgrywa ten jego przewrót, którego podstawą basową jest IV stopień skali. Innym często stosowanym przewrotem jest ten, którego podstawę basową stanowi VII stopień

skali (por. pierwszy akord „Prometeusza“, jego kadencja i in.). Jak widzimy Skrjabin podkreśla w ten sposób dwa najbardziej charakterystyczne dla swych skal interwały, przeciwstawiające się najsilniej tonalności. Inne rodzaje przewrotów są tak rzadkie, że nie mają żadnego znaczenia.

W związku z zagadnieniem przewrotów, należy się jeszcze zająć kwestją pozycji akordów; o tem da się powiedzieć tylko jedno: bliskie skupienie tonów akordowych jest typowe dla wycinków akordu syntetycznego. Im akord bardziej zbliża się do syntetycznego, tem bardziej usiłuje rozszerzyć się na kilka rejestrów. Nieliczne tylko akordy o strukturze kwartowej występują w pozycji skupionej; przeważnie, przynajmniej pomiędzy niektóremi elementami, zachodzą większe odległości. W akordach o strukturze mieszanej jest rozległy układ prawie że zasadą.

W jedynym utworze orkiestrowym tego okresu, t. j. „Prometeuszu“, brzmią prawie ciągle wszystkie rejestry, od najniższych do najwyższych. Jedynie drobne utwory fortepianowe trzymają się stale rejestrów środkowych; większe — np. sonaty, wchłaniają w siebie elementy orkiestrowe, posługując się równocześnie kilkoma rejestrami fortepianu (vide sonata op. 64, 70 i w. i.). W konsekwencji takiego stanu rzeczy, niektóre ustępy kompozycyj fortepianowych są pisane na 3—4 systemach linjowych.

Podwajaniem poszczególnych tonów akordu syntetycznego, albo nawet całych jego grup, posługuje się Skrjabin zupełnie swobodnie. Szczytem tego jest akord z op. 64 (t. 328—330), który stanowi pięciokrotne powtórzenie jednego wycinka skali podstawowej w 5 różnych oktawach. Jest on zarazem dowodem przeniesienia właściwych dziełom orkiestrowym tendencyj, do jaknajpełniejszego brzmienia, na teren kolorytu fortepianowego. Przerafinowane poczucie barw instrumentalnych, znajdujące swój pełny wyraz w dwóch ostatnich dziełach orkiestrowych Skrjabina, a to w „Poème de l'Extase“ (op. 54) i „Prometeuszu“ (op. 60), kazało mu także i w obrębie jednego instrumentu szukać efektów orkiestrowych. Im bardziej oddala się Skrjabin od okresu stworzenia „Prometeusza“, tem bardziej słabnie wpływ orkiestry na technikę kompozycyj fortepianowych. Ostatnie preludja op. 74 świadczą o ograniczeniu do minimum wszelkich środków wyrazu, aby nie zagłuszały tego, co jest ich wyłączną treścią, a co sam twórca ujmuje słowem „kontemplacja“.

Wśród akordów niekonstruktywnych centrowej harmoniki Skrjabina można również wyróżnić kilka odrębnych kategoryj. Pierwszą z nich stanowią brzmienia, będące li tylko napięciem ku jakiemuś innemu akordowi. Pozostają one w ścisłej łączności z pojawieniem się tonów pozaskalowych, które bądź to pojedyńczo w nich się pojawiają, bądź też składają się razem na akord o takiem znaczeniu. Typ ten stanowi dość bliską analogję do akordów chromatycznych w harmonice tonalnej, zwłaszcza, że i on zwykle rozwiązuje swe elementy krokami półtonowemi (zob. op. 65 nr. 3 i i.). Rzadziej

i te akordy reprezentują sobą skalę podstawową utworu (np. sonata op. 64, op. 74 nr. 1 i i.). Bardzo rzadkiem zjawiskiem są tu akordy przejściowe, powstające przez ruch głosów, ale i one się pojawiają (np. „Prometeusz“ t. 67, 69; op. 74, nr. 1 i i.). Inny rodzaj akordów niekonstruktywnych nie ma charakteru ściśle przejściowego, ale też nie daje się podciągnąć pod żadną inną kategorję. Przykład następujący:

IX.

ilustruje nam ten typ; nad leżącym w basie wycinkiem skali podstawowej (od tonu *c*), występują całe łańcuchy akordów o strukturze tercjowej i identycznej budowie, będących także wycinkami skali podstawowej, ale w różnych jej transpozycjach. W ten sposób powstaje nawet prymitywne sumowanie różnych transpozycyj skali, przyczem akordy prawej ręki mają wybitnie niekonstruktywny charakter. Poruszają się zupełnie swobodnie, postępując skokami małej tercji; stanowią akordowe rozszerzenie pojedyńczej linji melodycznej poruszającej się po tonach akordu septymowego zmniejszonego. Leżący w basie wycinek stanowi tu coś w rodzaju akordu pedałowego i wiąże sobą w pewną całość ruch akordowy prawej ręki.

Naogół, wszystkie typy akordów niekonstruktywnych w harmonice centrowej należą do skali podstawowej (różniąc się zwykle transpozycją), przez co łączą się wewnętrznie ściśle z centrum brzmieniowem, stanowiąc jego odchylenia, różne ze względu na ich rytmiczny i formalny walor w szkielecie kompozycyj. Oparcie wszelkich rodzajów brzmień na jednym podstawowym materjale tonów stanowi właśnie główną przyczynę tej zawartości i jednolitości harmonicznej, która cechuje kompozycje Skrjabina w tym okresie.

Zkolei należy omówić problem łączenia akordów w harmonice centrowej. Zanim do tego przystąpię, postaram się rozważyć niektóre kwestje głębiej leżące, z których wynikną konsekwentnie pewne wytyczne w powyższem zagadnieniu.

Funkcyjność, jako podstawa połączeń harmonicznych, zupełnie tu upada. Normy połączeń są oparte na innej podstawie, której analogja wprawdzie istniała także i w dawnej harmonice, ale grała tam zupełnie odmienną rolę. Tą podstawą jest w systemie centrowym „skala podstawowa“, odpowiada

jąca pod pewnym względem „tonacji głównej" w kompozycjach okresu poprzedniego. Ale podczas gdy tam „tonacja" miała znaczenie tonalno-*formalne*, była maksymalną jednostką wymiarową, obejmującą sobą wszystkie stosunki i połączenia jej elementów, a punkt ciężkości jej znaczenia leżał właśnie w tem, że *ona tworzyła sobą uzasadnienie* tych połączeń, a nie w łączeniu jej, jako całości brzmieniowej z inną taką całością, to tu rzecz ma się zupełnie przeciwnie. Skala podstawowa ma znaczenie nietylko jako czynnik jednoczący sobą większe połacie, a nawet całość utworu; *jako całość współbrzmiąca* w akordzie syntetycznym jest ona podstawą wszystkich poszczególnych brzmień. Akordy te nie muszą, chociaż mogą być tylko pewnemi wycinkami skali, podczas gdy poszczególne funkcje harmoniki tonalnej muszą być jedynie złożone z niektórych, wybranych i stałych elementów tonacji (względnie gamy, ją reprezentującej). Natomiast te pierwsze mogą ją zawierać w sobie całą, co absolutnie nie może zajść w obrębie tonalności.

Poszczególne wycinki skali podstawowej nie są sobie *przeciwstawiane*, jak to się dzieje z funkcjami tonacji, ale są używane jako składniki akordu syntetycznego, na który mogą się razem złożyć, lub też nie. Punkt ciężkości nie leży w przeciwstawianiu i łączeniu ze sobą tych wycinków skali podstawowej (jak to się dzieje w harmonice funkcyjnej), ale w łączeniu i przeciwstawianiu *różnych transpozycyj* tej samej skali podstawowej w postaci akordów syntetycznych lub ich wycinków. I tu widzimy zasadniczą różnicę między znaczeniem dawnej tonacji a skalą podstawową. Ta ostatnia jest zamkniętą w sobie całością, konstrukcją, która nie znosi wtłaczania w nią obcych elementów, a której własne elementy lub ich kompleksy mają jedynie sens jako jej części składowe, podczas gdy jedność tonacji miała sens raczej teoretyczny, gdyż istotnem w niej było właśnie pewne wyodrębnianie się jej niektórych cząstek (w postaci akordów, mających *odrębne* znaczenie funkcyjne), które mogły w różnym stopniu dominować. W skali podstawowej to *nie istnieje;* wszystkie jej wycinki są równouprawnione w stosunku do siebie, a podlegają jedynie akordowi syntetycznemu, i to nie według stosunku dwu lub trzech zmiennych, funkcyjnie od siebie zależnych, ale według zasady stosunku części do całości. Z tego też wynika jasno ten bardzo ważny fakt, że podczas gdy *tonacja jako całość,* reprezentowana przez gamę, nie miała jako współbrzmienie żadnego znaczenia (nieliczne wyjątki np. w IX symofnji Beethovena nie są tu istotne), to w systemie centrowym współbrzmienie pełnej skali podstawowej w postaci akordu syntetycznego ma dominujące znaczenie.

Można powiedzieć, że postępowanie metodyczne w stosunku do tych dwóch założeń: „tonacja" a „skala podstawowa", reprezentuje dwa przeciwne bieguny tej samej osi: 1) przy oparciu się na tonacji postępowanie ma charakter *analityczny,* wyodrębniający cząstki i usamodzielniający je w stosunku do całości, co prowadzi do tego, że pewne akordy, specyficzne dla tech-

niki tonalnej, *same* reprezentują tonacje [24]) mimo zaniku funkcyjności, ogólnie uznawanej za jedyne i wystarczające kryterjum tonalności [25]); 2) w systemie centrum brzmieniowego panuje metoda *syntetycznego* postępowania, wychodząca z założenia pewnej całości, jako centrum, którego promieniowanie w postaci wycinków ma swoją jedyną rację bytu leżącą właśnie w tem centrum.

W konsekwencji tego ujęcia dają się zrozumieć i jednolicie ująć panujące w tym systemie zasady łączenia akordów.

Czynnikiem wewnętrznym, spajającym wszelkie współbrzmienia, jest przynależność do tej samej skali podstawowej, a więc posługiwaniem się materjałem tonów, o pewnym, specyficznym i określonym układzie, przyczem *nie* jest tu wcale istotnem, czy ta skala jest transponowaną, czy też nie. Związek akordów z centrem brzmieniowem, t. j. z jego materjałem i układem tego ostatniego, a nie z jego chwilową realizacją w jakimś rejonie tonalnym, — oto podstawowe założenie wszelkich połączeń akordowych w technice centrum brzmieniowego. Na istotę stosunku pomiędzy akordami wpływają tu nie tyle stosunki ich tonów basowych, jak to ma miejsce w harmonice tonalnej, ale wyłącznie wewnętrzna budowa tych akordów i ich poszczególne lub łączne ustosunkowanie się do formy centrum brzmieniowego.

Wśród teoretyków [26]) nowszej harmoniki można się spotkać z poglądem, że akordy w muzyce nietonalnej są czemś absolutnie samoistnem, nieustosunkowanem wzajemnie; ich wyłączną treścią jest podnieta brzmieniowa sama w sobie (K u r t h a: „der absolute Klangreiz“ [27]). Pogląd ten ma swe źródło w tem, że teoretycy ci nie widzą żadnej nowej technicznej podstawy połączeń akordów, poza funkcyjnością, oraz metodami, wynikłemi z jej rozszerzenia. Gdyby naprawdę pomiędzy akordami harmoniki nietonalnej nie istniały żadne związki wewnętrzne, poza ich czysto czasowem następstwem, wtedy muzyka nie byłaby wogóle muzyką. Że pewne *psychologiczne*, przedstawieniowe ustosunkowanie się akordów nawet w muzyce atonalnej istnieje, temu nikt nie może zaprzeczyć; a że *techniczne* podstawy tych połączeń, dziś nie dają się jeszcze jednolicie ująć, z tego nie wynika, że ich wogóle niema. Głębsze wniknięcie w tę kwestję prowadzi do zagadnienia epistemologicznego, które wogóle nie może być rozwiązane: czy prawidłowość zachodzenia faktów w przyrodzie, lub sztuce jest w rzeczywistości prawidłowością ich dziania się, czy też tylko kategorją ich ujmowania przez innych ludzi? [28]).

W technice harmonicznej drugiego okresu twórczości Skrjabina *dają* się stwierdzić pewne podstawy połączeń akordowych, które coprawda w różnym stopniu sięgają w głąb tej techniki.

Jak już poprzednio zaznaczyliśmy, podstawowem założeniem połączeń akordowych w technice centrowej, jest przynależność akordów do jednego centrum brzmieniowego, względnie do jednego typu skali podstawowej.

Obok tego czynnika, uzasadniającego sobą wszelkie typy połączeń akordowych występują jeszcze inne bardziej zewnętrzne, jak: 1) pewien interwał ustosunkowania się tonów basowych, 2) wspólne tony leżące i 3) kroki półtonowe między poszczególnemi parami głosów w akordach. Jasnem jest, że te uboczne czynniki działają zwykle łącznie z głębszym czynnikiem skalowym, a tylko w bardzo rzadkich wypadkach uniezależniają się od niego. One nie przeciwstawiają się skalowości, ale współpracują z nią razem, podobnie jak to się działo na terenie tonalności, gdzie również miały znaczenie uboczne obok funkcyjności (oprócz pierwszego z nich). Czynniki te nie mogą właściwie charakteryzować żadnej techniki harmonicznej, albowiem nie są one wyłącznie cechami jednego stylu harmonicznego, a wywodzą się de facto z polifonji (przynajmniej 2 ostatnie). Z chwilą zaś, gdy jakaś właściwość jest wspólna wielu systemom, ona jedna, osobno wzięta, nie może jednoznacznie określać jednego z nich. Stawianie przez teorję wyżej wymienionych zasad połączeń akordowych na plan pierwszy w ujęciu muzyki atonalnej, wskazuje jedynie na to, że teorja dzisiejsza nie może jeszcze dotrzeć do głębiej leżących istotniejszych zasad i założeń tego systemu, a nie na to, że zasady te nie istnieją.

Wracając do kwestji podstaw połączeń akordowych w centrowej harmonice Skrjabina, należy przedewszystkiem wyodrębnić tu dwa typy: 1) połączenia akordów, opierających się na *jednej* transpozycji skali podstawowej i 2) takie, które łączą różne ich transpozycje. Jasnem jest, że w tym pierwszym typie ważną rolę odgrywa drugi czynnik uboczny połączeń, to jest wspólne leżące tony, zaś w drugim — czynnik trzeci, t. j. kroki półtonowe pomiędzy głosami akordów. Ponadto daje się u Skrjabina stwierdzić pewna metoda postępowania związana z temi dwoma typami połączeń; mianowicie: o ile w jakiejś kompozycji na dłuższy przeciąg czasu panuje *jedna* transpozycja skali podstawowej, to łączą się tu *różne* formą i składnikami wycinki akordu syntetycznego (vide np. zakończenie sonaty op. 62, t. 373 — 386 i t. p.); o ile natomiast transpozycje skali ustawicznie się zmieniają, to wśród akordów panuje daleko posunięte podobieństwo, a nawet identyczność form akordowych, jako też mniej lub więcej stały interwał ich odległości (vide przykład nr. IX).

To też połączenie akordów syntetycznych, należących do jednej transpozycji skali podstawowej czyli postawienie dwu form jednego centrum brzmieniowego obok siebie, jest niezmiernie rzadkie, prawie że wyjątkowe. Wszystkie tego rodzaju połączenia nie wykazują wzajemnej niezależności obu akordów, a więc nie tworzą „połączenia" w ścisłem tego słowa znaczeniu, ale jedynie rozgałęzienie jednego akordu syntetycznego. Tylko ogólny układ akordu ulega tu pewnym przemianom, nie wpływając na zmianę jego charakteru lub napięcia. O wiele częściej natomiast występuje połączenie wycinka z pełnym akordem syntetycznym lub odwrotnie, a przedewszystkiem

następstwo różnych wycinków jednej skali po sobie. Już w op. 59, nr. 2 posługuje się Skrjabin tą metodą w sposób tak swobodny i jasny, jak w późniejszych kompozycjach tego okresu jego twórczości.

X.

W przykładzie łączą się wycinki na mocy wspólnych dwóch tonów, oraz tercjowego (przez przemianę enharmoniczną *fis-b)* stosunku tonów basowych, prócz przynależności do wspólnej skali podstawowej (prometejskiej) od tonu *c*. O wiele częściej występuje trytonowy stosunek podstaw łączonych wycinków centrum brzmieniowego, co zwłaszcza łączy się z formą akordów, przypominającą dawny (eliptyczny) akord D^7 (np. sonata op. 64, t. 143 — 146 i i.).

O wiele częściej posługuje się Skrjabin drugim typem następstw akordowych, łączących dwie różne transpozycje skali podstawowej, który dostarcza o wiele więcej różnorodnych i charakterystycznych połączeń, niż te, któreśmy powyżej omawiali.

Przedewszystkiem stosuje Skrjabin łączenie akordów syntetycznych, należących do różnych transpozycyj skali podstawowej. Tu wybijają się na plan pierwszy stosunku trytonowe i tercjowe skal. Ponieważ zaś akordy te mają przeważnie 1 stopień skali w basie, więc stosunek skal wyraża zarazem i stosunek akordów.

XI.

W przykładzie podanym oba akordy syntetyczne są w tym samym przewrocie, mają bowiem swe trytony (4 stopnie skal) w basie, co nie zmienia ich trytonowego stosunku. Wielka ilość tonów wspólnych leżących (maksy-

małna w stosunkach różnych transpozycyj skal), oraz podobieństwo form akordów przyczynia się do zwartości tego połączenia. Jednolitości skalowej nie niweczą zupełnie zamienny ton *fes* i przejściowy *fis*. Jeszcze częściej występuje u Skrjabina łączenie wycinków akordu syntetycznego, w stosunku trytonowym ich skal i podstaw basowych. Pod względem ilościowym ten stosunek akordów przeważa wszystkiemi innemi, a jako zupełnie pozatonalny, stanowi dowód przeciw tym teoretykom (H u l l, W e s t p h a l) [29]), którzy harmonikę Skrjabina usiłują wyjaśnić jeszcze z tonalnego punktu widzenia. Często również używa Skrjabin łańcuchów akordów syntetycznych w odległości tercji małej. Cały szereg takich połączeń widzimy w następujących taktach:

XII.

Akordy są tu pełnemi lub prawie syntetycznemi, o strukturze mieszanej, tercjowe równomierne przesunięcia całych akordów, zachowujące ich formę, oraz ton wspólny *fis*, przyczyniają się do harmonicznej zwartości tego ustępu. Rzadziej występują takie połączenia w odległości tercji wielkiej, ale i one znajdują swe zastosowanie (np. op. 62 i i.). Oba powyższe przykłady są dowodem wyżej podanego twierdzenia, że wraz z łączeniem różnych transpozycyj centrum brzmieniowego, zachowuje Skrjabin dla jednolitości daną ich formę. Nie jest to naturalnie regułą, jak to widzimy z licznych ustępów sonaty op. 64, „Prometeusza", op. 63 i w. i.

Obok trytonu i tercji, występują również sekundowe stosunki skal i fundamentów akordów, ale nigdy w odniesieniu do akordów syntetycznych. Inne stosunki połączeń akordowych nie pojawiają się; głównie unikane są takie, któreby mogły przypominać sobą czynniki harmoniki tonalnej, a więc kwintowy i kwartowy. Ze wszystkich wyżej opisanych sposobów połączeń, tak pierwszej, jak i drugiej grupy, dominującą rolę odgrywa interwał trytonu. On stanowi czynnik przejęty z pierwszego okresu harmoniki Skrjabina w którym już został przygotowany i usamodzielniony. Tutaj ma on pod względem doniosłości analogiczne znaczenie do kwintowo-kwartowego kroku w harmonice funkcyjnej. Ponieważ ponadto podkreśla on sobą najcharakterystyczniejszy interwał skali podstawowej, więc nabierze on w tej technice tem większego znaczenia jako czynnik współpracujący z główną podstawą połączeń, t. j. jednolitością skalową W znaczeniu trytonu w harmoni-

ce centrowej w stosunku do roli kwinty w harmonice tonalnej zachodzi jedynie ta różnica, że podczas gdy w obrębie tonalności mogły występować szeregi takich kroków po sobie, bez wykraczania poza tonację (np. sekwencja tonalna), to tutaj, dzięki temu, że tryton dzieli oktawę na dwie równe części, dwukrotny krok trytonu jest całkowicie powrotem do punktu wyjścia. Możliwym jest jedynie pomiędzy pierwszym a czwartym stopniem skali. Jeśli w harmonice centrowej występuje szereg połączeń trytonowych, to łączy się to przeważnie ze zmianą transpozycji skali.

W związku z zagadnieniami połączeń akordów musimy zająć się pewną ich kategorją wykraczającą poza powyżej opisane metody. Możnaby właściwie ująć je jako parentezy, wsunięcia akordów obcych, których psychologiczną podstawą są pewne odległe kojarzenia, a raczej pewne odskoki od ogólnego toku kompozycji. Odskoki te w zakresie harmoniki tonalnej są innego rodzaju, niż obcość parentez na terenie tonalnym. Podstawą parentezy w tym systemie jest nagłe przerwanie skalowości akordem zupełnie do niej nie przynależnym, lub też przemieniającym zasadniczo skład i formę centrum brzmieniowego (vide op. 61, t. 4; op. 67, nr. 1, t. 13 i i.). W sonacie op. 64 występuje parenteza nie pojedyńczego akordu, ale całego dwutaktu, — coprawda harmonicznie opartego na jednym tylko akordzie (t. 238—291). Pomiędzy ustępy podkreślające akordami i biegnikami skalę: *c des e fis a b c,* występują 2 takty, oparte na skali całotonowej z podwyższonym 6-tym stopniem. Parentezę tę łączy z otoczeniem wspólność 3 tonów; związek ten zrywa się jednak przez różnicę rejestrów, zwłaszcza przy wstąpieniu tej parentezy; jej koniec przechodzi krokami półtonowemi na akord skali podstawowej. Wtrącony charakter tej parentezy podkreśla nietylko zasadnicza różnica skal podstawowych, jej i otoczenia, ale przyczyniają się do tego także i przeciwieństwa motywicznej natury. Ścisłe określenie parentezy, oraz podanie jej kryterjów na terenie techniki centrum brzmieniowego jest dość trudnem. W harmonice tonalnej kryterjum (i to dość płynne) stanowiła odległość tonacji ustępu, względnie akordu wtrąconego, w stosunku do otoczenia. Tutaj różnice *transpozycji* skali stanowią jedną z podstaw stosunków międzyakordowych, a *nie* stanowią czynnika, odgraniczającego je od siebie. Różnice *rodzaju,* typu skali mogą tu już stanowić podstawę parentezy, ale czasem działają jako zcieniowanie jednego rodzaju skali na inny, które się de facto nie wiele od siebie różnią. Wystarczające kryterjum tego zjawiska mogą dopiero stanowić dwie cechy: a) jego obcość, tak pod względem materjału, jak i budowy, wobec głównego centrum brzmieniowego, oraz b) jego maksymalna samodzielność jako akordu. Ta druga cecha jest konieczną z tej przyczyny, albowiem obce akordy niesamodzielne mogą mieć, i przeważnie też mają, znaczenie akordu niekonstruktywnego. Parenteza harmoniczna łączy się zwykle z pewnem odosobnieniem i odgraniczeniem motywicznem, które wskazuje na jej genezę.

Wraz z coraz dalej idącem rozluźnieniem harmonicznej techniki tonalnej Skrjabina wzrasta coraz mocniej znaczenie czynników formalno-harmonicznych, takich jak sekwencja, nuta pedałowa i ostinato [30]). One mają bardzo ważną funkcję w tym okresie rozwoju tonalności, w którym się ona zaczyna rozkładać. Wraz z odrzuceniem konstrukcji ściśle tonalnej i funkcyjnej, w pozornym chaosie szukania nowych dróg i metod harmonicznych, te czynniki stają się jedynemi podporami brzmieniowej struktury i jednolitości utworów. Wszelkie rozważania E r p f a [31]) wskazują podświadomie na zasadę, stwierdzającą, że w muzyce współczesnej punkt ciężkości konstrukcji harmonicznej przesuwa się na barki czynników formalnych, obok linearnych.

W harmonice centrowej Skrjabina, zwartej w sobie, opartej na daleko idącej ekonomji środków wyrazu, czynniki te tracą na znaczeniu. Sekwencja, ulubiony i nadużywany środek pierwszego okresu twórczości Skrjabina i teraz nie zanika wprawdzie, ale maleje w swych rozmiarach i zastosowaniu coraz bardziej, operując przeważnie wycinkami akordów syntetycznych w stosunkach trytonu. Jeszcze mniejsze znaczenie ma w tej technice harmonicznej nuta pedałowa, która jako realnie leżący i trwający głos lub akord nie pojawia się wogóle, częściej występuje jako idealnie leżący wycinek akordu syntetycznego, jak np. w sonacie op. 64 (t. 159—167 i i.). W basie leży tu tryton, wycinek skali podstawowej (od tonu *e*), nad nim pojawiają się wycinki innych jej transpozycyj, przez co powstaje sumowanie akordów, należących do różnych transpozycyj skali podstawowej, analogicznie do tego samego zjawiska w harmonice tonalnej. Po 4 taktach przenosi się całość o tercję w dół; mamy więc tu pewien rodzaj sekwencji frazy nad akordem leżącym, który również ulega przesunięciu.

Ustosunkowanie się rejonu tonalnego na przestrzeniach wielkoformalnych wykazuje naprzemian cechy nowszej i dawniejszej epoki. Ogólny schemat formalny utworów, dwu- lub trzyczęściowy, przeważnie polega na tem, że część środkowa lub druga jest powtórzeniem pierwszej, o tryton wyżej lub niżej. Klasycznemi przykładami tego są op. 69, nr. 2; op. 71, 73, nr. 1; op. 74, nr. 3 i 5 i i. Rzadziej podstawą ugrupowania większych partyj kompozycyj jest tercja (mała w op 59, nr. 2 i i.; wielka op. 61, nr. 1, 73, nr. 2 i i.). Natomiast formy sonatowe upraszczają do maximum swe formalno-harmoniczne stosunki. Z sześciu dzieł tego okresu, o formie sonatowej, pięć opiera się na bardzo prostych formalno-harmonicznych stosunkach. We wszystkich daje się spostrzec jedna nowa cecha, a mianowicie ta, że cała repryza stoi w jednolitym stosunku do ekspozycji, t. zn., że podczas gdy dawniej inny stosunek tonacji zachodził między grupą pierwszego tematu w ekspozycji i repryzie, a inny między grupą drugiego, to teraz ustosunkowuje się repryza jako *całość* jednolicie do całej ekspozycji, i to w stosunku tercji wielkiej w dół, lub w górę, rzadziej w sekundzie.

System harmoniczny całego tego okresu twórczości Skrjabina nazwałam

systemem centrum brzmieniowego, ze względu na syntetyczne oparcie wszystkich elementów konstrukcji harmonicznej na jednem centrum brzmieniowem. Nasuwa się teraz pytanie: co właściwie jest tem centrum brzmieniowem. akord syntetyczny, czy skala podstawowa? Jedyną słuszną odpowiedzią jest: i jedno i drugie. Akord — o tyle, że on stanowi jedyną realizację brzmieniową pełnej skali, on ponadto jest tym elementem pierwotnym, który powstał jeszcze w ramach starego systemu i nasunął kompozytorowi nową ideę, wskazał mu nowe horyzonty harmoniki. Ale ten sam akord, jako wyłączny i niezmienny materjał wszystkich kompozycyj, tworzyłby jałowość i nudę, i bardzo szybko wyczerpałby się w swych możliwościach konstruktywnych. Wprawdzie forma tego akordu syntetycznego narzuca swój układ wycinkom i transpozycjom swoim, ale nie jest ona wyłączną formą wszystkich brzmień występujących i zmienia się w obrębie każdej kompozycji. Twierdzenie Hulla[32]), że Skrjabin rozwija całą kompozycję z jednego akordu, używając go w nielicznych przewrotach, w dwóch lub trzech, a czasem tylko w jednym, nie jest całkiem dokładnem i słusznem. Wprawdzie akord syntetyczny i jego raz obrana forma dominuje ilościowo w danej kompozycji, ale ulega ona zmianom z różnych punktów widzenia, zmianom tak daleko idącym, że nie można tu mówić o *jednym akordzie,* jako ich podłożu. Zmiany te idą po pierwsze w kierunku ilościowym, czego wyrazem jest posługiwanie się wszelkiemi ułamkami akordów syntetycznych. Akordy centrowej harmoniki mogą być — począwszy od dwu- do pięciodźwięków — najrozmaitsze pod względem doboru składników (który jednak nie może wykraczać poza materjał dany w skali podstawowej, i to w *jednej* jej transpozycji), ich struktury, układu, — a które w przeważnej ilości wypadków mają znaczenie akordów samodzielnych, konstruktywnych; te wycinki rzadziej występują jako zastępcze akordów syntetycznych, i to jedynie wtedy, jeśli pojawiają się w jego pobliżu, jako wyraz jego promieniowania, i jako takie zachowują tę samą lub podobną strukturę wewnętrzną. Drugim kierunkiem urozmaicenia centrum brzmieniowego są zmiany struktury wewnętrznej akordu syntetycznego. Wprawdzie wraz ze zmianą podstaw swej harmoniki ustanawia Skrjabin nową zasadę morfologiczną w strukturze akordów, a mianowicie kwartowość, ale nie przestrzega jej zbyt pedantycznie. Akordy syntetyczne, pierwotnie budowane kwartami (czystemi, zwiększonemi i zmniejszonemi naprzemian), mogą się pojawiać, nawet w ciągu jednej kompozycji, w strukturze tercjowej, czasem kwintowej, najczęściej w mieszanej. Charakter ich ulega wtedy tak istotnym przemianom, że niema nawet mowy o *jednym* akordzie syntetycznym, jako o centrum brzmieniowem, — punktem zbornym i tworzywem wszystkich brzmień tego utworu jest już tylko skala *podstawowa,* oczywiście złożona z elementów akordu syntetycznego. Nadto zmiany w samym układzie centrum brzmieniowego występują przez budowę kwartową w dół, przez zmiany przewrotu i prze-

warstwowienia składników w środkowych głosach akordu. Trzecim kierunkiem zmian centrum brzmieniowego jest możliwość transformowania akordu syntetycznego lub jego wycinków. Wprawdzie przeważnie początek i koniec kompozycyj oparte są na tej samej transpozycji skali podstawowej, ale wewnątrz sąsiadują ze sobą najrozmaitsze, zwykle w stosunku ulubionego trytonu. Zdarzają się kompozycje (zwłaszcza dłuższe), w których centrum brzmieniowe przechodzi przez swe wszystkie (12) możliwe transpozycje.

Wielką rolę w zróżniczkowaniu centrum brzmieniowego odgrywa też ugrupowanie akordu skupione lub też szerokie; zwykle jednak występuje układ pośredni, mieszany. Bardzo ważnym czynnikiem jest ponadto rejestr, w którym akord się pojawia, albowiem ma to wielki wpływ na zrozumiałość danego akordu. Mianowicie wystąpienie akordu w niższych rejestrach jest połączone z jego większą zrozumiałością; w rejonach wysokich mają akordy często charakter ostry, szmerowy (tworzą to, co terminologja niemiecka ujmuje nazwą: „die Klirrklänge").

W związku z tą ostatnią uwagą, należy poruszyć następującą kwestję: jakie jest znaczenie tych kategoryj myślenia muzycznego, które w harmonice dawniejszej wyrażały się w pojęciach konsonansowości i dyssonansowości, w tym nowym systemie?

To, czego w dziedzinie czysto psychologicznej dokonał Stumpf, to, czego domaga się Schönberg wraz z całym szeregiem teoretyków harmonji, a co powszechnie przypisuje się czystej 12-tonowej atonalności, krystalizującej obecnie dopiero, to znajdujemy już wcześniej dokonane w twórczości Skrjabina, w szczególności w jego harmonice centrowej. Różnica jakościowa, techniczna w traktowaniu konsonansu i dyssonansu tutaj wogóle nie istnieje; istnieją jedynie różnice napięć w poszczególnych akordach, ale te różne stopnie napięcia energetycznego stanowią indywidualną treść przedstawieniową każdego z tych brzmień, ich ideową zawartość; zupełnie zaś niepotrzebną jest zewnętrzna interpretacja tej treści, w postaci „rozwiązywania" napięcia danego akordu. I tutaj mamy falowanie energetyczne, wznoszenie się i opadanie, ale ogólna linja wypadkowa całości nie opada już nigdy *poniżej* pewnego poziomu napięcia. A jeśli się to nawet zdarza, to dzieje się to nie w celu wyładowania energji, odpoczynku lub rozwiązania, ale dla takiej właśnie, a nie innej treści psychicznej, której wyrazem jest dany akord. Poprostu została tu usunięta pewna kategorja wartościowania wrażeń, analogicznie do kategorji symetrji w plastyce nowszej. „Muzyka atonalna podnosi świadomie nierozwiązane napięcia do *treści* muzyki" — powiada L a n d é [33]). Obszerniej nieco i bardzo pięknie wyraża to samo S c h e r i n g [34]): „...nastąpiła demokratyzacja współbrzmień; rozluźnienie dotychczasowych różnic klasowych. Istnieją jeszcze tylko współbrzmienia jako takie. W swej wartości jest każdy równy drugiemu. Żaden nie podlega innym, ani też nie podporządkowuje ich sobie, każdy, nawet najostrzejszy, najprze-

raźliwszy jest wyposażony prawem samoutrzymania. Ich różnica jest tylko stopniowa i leży jedynie w funkcji duchowej, którą każdy na jemu przeznaczonem miejscu ma spełniać. Stare przeciwieństwo zgodnych i niezgodnych (dobrze i źle brzmiących) współbrzmień należy teoretycznie do przeszłości, dlatego też pojęcie potrzeby rozwiązania stoi na innej podstawie". Twierdzenie H u l l a [35]), że Skrjabinowski akord syntetyczny jest konkordem, świadczy tylko o niezrozumieniu istotnych założeń jego harmoniki w szczególności, a nowszej, nietonalnej w ogólności, którym autor usiłuje narzucić niektóre dawniejsze kategorje logiki muzycznej.

Ten stan rzeczy w ścisłej konsekwencji doprowadził Skrjabina do atonalności 12-tonowej. Tu bowiem musimy zaznaczyć, że jego harmonika centrum brzmieniowego *nie* jest jeszcze identyczna z dwunastotonowością, pomimo zniesienia technicznej różnicy w traktowaniu konsonansów i dyssonansów, oraz względnego równouprawnienia wszystkich 12 półtonów w oktawie. Właśnie ta względność tego równouprawnienia, wynikająca z tego, że materjałem centrów brzmieniowych kompozycyj Skrjabina *nie* jest pełna skala 12-tonowa, ale tylko pewien jej przekrój stojący jeszcze częściowo na gruncie djatoniczności, stanowi w harmonice Skrjabina element retrospektywny, który wskazuje na tonalność, jako punkt wyjścia jego twórczości. Natomiast *metody* jego konstrukcji harmonicznej są w zasadzie identyczne z temi, które skrystalizowały się w dzisiejszej szkole wiedeńskiej, w szczególności u Schönberga [36]). Metody te, które można nazwać centralizującemi, syntetycznemi, polegają na tem, że wszystkie formy i przejawy harmoniczne wychodzą z jednego centrum złożonego, rozbudowują wszelkie współbrzmienia posługując się formami brzmieniowemi, zawartemi w tem centrum i na stosunkach w niem zawartych opierają wszelkie stosunki brzmień pomiędzy sobą. Tylko podczas gdy u Schönberga centrum to jest natury melodycznej, t. zn. stanowi pewną frazę, opartą na wszystkich 12 składnikach skali 12-półtonowej, to u Skrjabina centrum to ma stale formę akordu, współbrzmienia, opartego — jak już poprzednio zaznaczyłam — na specyficznej skali, stojącej na pograniczu djatonicznej i chromatycznej. Wprawdzie i w technice Schönberga melodja podstawowa („Grundgestalt") jest podłożem, a jej układ materjałem wszelkich współbrzmień, to jednak jej rola jako czynnika harmonicznego *nie* jest dla wszystkich jasna i oczywista. Akordowa forma centrum brzmieniowego Skrjabina bardzo prosto, nawet słuchowo daje się ująć jako podstawa wszelkich brzmień, i tworzy tem samem historyczną rację, formę wstępną techniki Schönberga, Hauera i i. Różnica *formy* centrów brzmieniowych Schönberga i Skrjabina jest tylko wynikiem ich odmiennej genezy: harmonicznej Skrjabina, a linearnej Schönberga. Zaś różnica materjału tych centrów (6-tonowego u Skrjabina i 12-tonowego u Schönberga) wypływa z historycznie różnych punktów wyjścia twórczości obu tych kompozytorów. Wychowawcami muzycznymi Skrjabina (w szerszem, nie bez-

pośredniem znaczeniu) byli: Czajkowski, Rimskij-Korsakow, obok Chopina i Liszta; Schönberg od wczesnej młodości przesiąka kulturą muzyczną Wiednia i wychowuje się na muzyce Wagnera, Brucknera, Wolfa i Mahlera, którzy reprezentują prawie ostatni szczebel rozwojowy tonalności.

Jednak i Skrjabin dochodzi w swych kilku ostatnich dziełach do całkowitego usamodzielnienia i pełnej równoważności wszystkich 12 półtonów w oktawie; zarzuca skalowość na korzyść 12-tonowości, ale wraz z nią odrzuca też dotychczasowe metody konstrukcji harmonicznej. Kto wie, czy, gdyby śmierć nie przerwała mu przedwcześnie pracy, nie doszedłby Skrjabin do zastosowania swej centrowej metody harmonicznej i na terenie 12-tonowości. Do czystej atonalności dochodzi on w swych kilku ostatnich kompozycjach; drogą, prowadzącą Skrjabina do tego było pomnożenie ilości centrów brzmieniowych, oraz urozmaicenie ich form przejawiania się. Centra te, reprezentujące sobą pierwotnie różne typy skal podstawowych, stopniowo zmieniają swoje wyłącznie *harmoniczne* znaczenie na *formalne* (np. sonata op. 66), na co wskazują: 1) stałe przyporządkowanie pewnej frazy lub motywu danemu brzmieniu, 2) zupełny brak pozatem akordów syntetycznych, oraz 3) ustępy, które się już nie dają do tych centrów sprowadzić. Rozluźnienie techniki centrum brzmieniowego nastąpiło w sonacie op. 66 przez pomnożenie ilości tych centrów, które jeszcze są oparte na pewnej specyficznej skali; z chwilą, gdy zniknie ich skalowa przynależność, a różnice pomiędzy niemi będą się opierały jedyne na odrębnem motywicznem ugrupowaniu materjału tonów skali 12-tonowej, wtedy zostaje osiągnięta czysta atonalność, stojąca poza obiema technikami, któremi się Skrjabin dotychczas posługiwał, t. j. tonalną i centrową. To dokonuje się definitywnie w sonacie op. 68. Centra, których podstawą jest już skala 12-tonowa (zwykle nie pełna), grają tu tylko rolę motywów przewodnich.

Wprawdzie Skrjabin nie zdołał już wykształcić żadnych nowych i stałych metod konstrukcji w obrębie 12-tonowości, to jednak można tu już zauważyć pewne bardziej trwałe właściwości. Pierwszą, harmoniczną, stanowi nawrót do struktury tercjowej brzmień, z którą jednak łączy się stałe chromatyczne rozszczepienie składników akordowych (np. tercje, kwinty i septymy mają swe diatoniczne i chromatyczne formy równocześnie obok siebie, lub nad sobą; por. np. op. 74, nr. 4); drugą cechą rzucającą się w oczy, jest bardzo silne oparcie się na czynnikach formalno-harmonicznych, jak np. ostinato i nuta pedałowa. Wprawdzie czynniki te najprawdopodobniej należy uznać za przejściowe, gdyż one same nie mogłyby tworzyć podstaw konstrukcji dla większej ilości utworów lub na szerszą skalę zakrojonych dzieł, to jednak poza niemi nie dają się w kilku atonalnych kompozycjach Skrjabina stwierdzić żadne stałe, a nowe czynniki. Jest dość prawdopodobnem, że Skrjabin mógłby przez połączenie nowych podstaw, materjału tonów, z metodami, właściwemi jego centrowej harmonice dojść do tej techniki,

która dziś stanowi jedyny pozytywny wytwór atonalności. W każdym razie, biorąc nawet pod uwagę tylko jego czysto centrową harmonikę, należy go uznać za jedynego twórcę, który wyszedłby z romantycznej harmoniki, konsekwentnie i ściśle zdołał zbudować pomost nad tą przepaścią, która od dziela cały okres klasyczno-romantycznej techniki harmonicznej od tej, która się dziś zaczyna krystalizować.

Na koniec należy zająć się jeszcze jednym czynnikiem, sięgającym u Skrjabina w dziedzinę harmoniki, a przeniesionym z zupełnie odrębnego zakresu przedstawień. Mowa tu o ścisłem skojarzeniu wrażeń słuchowych z barwnemi, opartem na dyspozycji do t. zw. audition colorée, której aktualizację usiłował Skrjabin stworzyć w Prometeuszu.

Koncepcja paralelizmu stosunków barw i tonów powstała jeszcze u starożytnych Greków (Arystoteles); oczywiście nie było tu jeszcze mowy o fizykalnej odpowiedniości, która dopiero w XVIII w. została sformułowana przez Newtona. Od tego czasu przedsiębrano liczne próby zbudowania instrumentu, któryby pozwalał na analogiczne posługiwanie się barwami, jak w instrumentach muzycznych tonami: Castel, Remington, Beau, Bertrand-Taillet, Bainburger, Bischop, a w nowszych czasach Lászlo i wielu innych, próbowali skonstruować instrument klawiszowy, pozwalający operować materjałem świateł barwnych analogicznie do materjału tonalnego. Trudność tego problemu tkwi w tem, że zmiany barw, poddawane w takiem tempie jak zmiany tonów, lub sumy barw w równoczesności, tworzone jako analogje do akordów, są nienaturalne, męczące, a czasem nawet nieuchwytne dla wzroku. Aby mogła zaistnieć paralela pomiędzy barwami, a tonami w dziele sztuki, musi jedna barwa odpowiadać pewnej grupie tonów, i to horyzontalnie (pewnemu motywowi melodycznemu) lub wertykalnie (jakiemuś akordowi) lub też jedno i drugie zarazem (kompleksowi motywiczno-akordowemu). W ten sposób właśnie rozwiązuje ten problem Skrjabin.

Zastosowanie rzutów świateł barwnych w „Prometeuszu" różni się dwojako od eksperymentów poprzedników Skrjabina na tem polu. Po pierwsze: podczas gdy oni opierali się na paraleliźmie fizykalnym tonów i barw, Skrjabin bierze za podstawę skojarzenia własne, a więc fizjologiczną podstawę. Tworzy własną interpretację barwną dla tonów, opierając się tylko na subjektywnych związkach associacyjnych. Po drugie: podwaja barwami tylko podstawy basowe poszczególnych harmonij, tworząc związek pomiędzy *jedną* barwą, a *grupą* tonów. To ostatnie pozwala stwierdzić, że zastosowanie barw jest tu pewnego rodzaju harmonicznym czynnikiem, albowiem odnosi się do kompleksów tonów natury harmonicznej, a nie do materjału tonalnego wogóle, bez względu na sposób jego ugrupowania.

Skrjabin wprowadza do orkiestry „Prometeusza": clavier de lumière, który — dzięki odpowiednim połączeniom — rzuca z kopuły sali koncertowej

barwne światła na białe ściany sali. Eksperyment ten, będący wyrazem głębokiego pokrewieństwa wrażeń zmysłowych pomiędzy sobą, nie udał się Skrjabinowi w „Prometeuszu". Syntetyczny związek wizyj barwnych i dźwiękowych, jasny i oczywisty może dla twórcy, nie jest nim dla słuchacza i widza. Przyczyną tego jest może subjektywny dobór i układ skali barwnej, a może też niemożliwość dekoncentracji uczuć estetycznych słuchacza i widza zarazem, która nie pozwala mu na *równoczesne* doznawanie estetyczne i wnikanie w dwie kategorje wrażeń, które nie są związane z żadnem przedmiotowem podłożem (jak np. treścią życiową, akcją), jak to ma miejsce w operze.

W szkicach do wstępnego aktu „Misterjum" próbuje Skrjabin poraz wtóry przeprowadzić tę syntezę, kombinując tu ze sobą obok tonów i barw także ruchy, gesty i słowa.

Nie należy oczywiście mieszać tego rodzaju syntezy, jaką usiłował stworzyć Skrjabin, z podobnemi ideami i zamierzeniami Wagnera. Podczas gdy u tego ostatniego podłożem syntezy była stale pewna akcja, a więc odbicie przebiegów życiowych, to u Skrjabina miała ona zupełnie abstrakcyjne, ideowe podstawy, będące wyrazem jego przeżyć wewnętrznych, a jej zewnętrznym wyrazem było łączenie czystych wrażeń różnej kategorji, bez wiązania ich z formami przedmiotowemi.

Czy synteza wszystkich sztuk jest możliwą — pozostaje kwestją otwartą. Nie rozwiązał jej Skrjabin, ani też nikt po nim.

[1]) Na podobieństwa i różnice metod harmoniki Skrjabina i Schönberga wskazuję bliżej w mej pracy p. t. Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań, w „Kwartalniku Muzycznym", Warszawa 1930, z. VI—VII.

[2]) W związku z powyższym podziałem musimy zaznaczyć, że termin „atonalność" może być użyty w dwojakiem znaczeniu; pierwsze, ogólniejsze, obejmuje wszelkie style harmoniczne, odrzucające założenia i metody stylu tonalnego (w tem znaczeniu też system centrowy jest atonalnym); drugie, ściślejsze, odnosi się jedynie do techniki 12-tonowej, która wytwarza własne i nowe metody konstrukcyjne. Na oznaczenie techniki negującej tonalność będziemy się posługiwać terminem „nietonalność".

[3]) Tonikalizacja akordu polega na tem, że pewien akord rodzimy w danej tonacji otacza się funcjami tej tonacji, w której stanowi tonikę, przez co wciąga do tonacji pierwotnej obce elementy. Termin ten pochodzi od H. Schenkera („Neue musikalische Theorien und Phantasien").

[4]) H. Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Lipsk 1927, str. 122.

[5]) H. Mersmann: Angewandte Musik - Aesthetik, Berlin s. a., str. 225.

[6]) A. Hába: Neue Harmonielehre. Lipsk 1927, str. 29—51

[7]) Modern harmony. Londyn s. a., str. 72 — 76.

[8]) The great russian tone poet Scriabin. Londyn 1928, str. 101 — 116.

[9]) Br. Weigl: Harmonielehre. Moguncja 1925, tom I, str. 3.

[10]) L. Villermin: Traité d'harmonie ultramoderne. Paryż 1911, str. 10 i in.

[11]) Monografje. W. Karatygin: Skrjabin. Petersburg 1911. — E. Gunst: A. Skrjabin i jewo tworczestwo. Moskwa 1915. — I. Glebow: Skrjabin. Petersburg — Berlin 1923. — A. I. Swan: Skriabin. Londyn 1923. — A. E. Hull: The great russian tone poet Scriabin. Londyn 1925. — — Artykuły. Zbiór prac M. Nemenowa - Łunca, N. Kaszkina. L. Sabanejewa, B. Schloezera, A. Awramowa i W. Karatygina w „Muzykalnyj Sowremiennik", Petersburg 1916, ks. IV—V. — B. Schloezer: Scrabine, w „Revue musicale", Paryż, r. II, nr. 9, str. 28—46. — K. Westphal: Die Harmonik Skrjabins, w „Musikblätter des Anbruch", Wiedeń, r. XI, nr. 2.

[12]) K. Westphal, op. cit.

[13]) Op cit.

[14]) N. Petroff: Musique en Moscou, w „Monde musical", Paryż 1911 (cytuję za R. Lenormandem: Etude sur l'harmonie moderne", Paryż 1909, str. 10).

[15]) Hull: Modern harmony, str. 72—76.

[16]) Na tem stanowisku stoją Sabajew, Petroff, Schloezer i Hull. Przeciwne stanowisko zajmuje A. Awramow w art. p. t. Ultrachomatizm ili omnitonal nost, w „Muzykalnyj sowremennik" IV — V, str. 157—168.

[17]) Pojęcie kadencji musimy tu nieco zmodyfikować, albowiem w ścisłem znaczeniu tego terminu łączy się cecha funkcyjności. Kadencję w najogólniejszem znaczeniu, ważnem tak dla systemu centrowego, jak i tonalnego stanowi kompleks akordów, conajmniej dwóch, kończących utwór, a pozostających w jakimś określonym sto sunku do centrum danego utworu, które może być zarówno toniką, jak i centrum brzmieniowem.

[18]) The great russian tone poet, str. 100, 273 i in.

[19]) E. Bücken: Führer und Probleme der neuen Musik. Kolonja 1924, str. 412.

[20]) Op. cit.

[21]) J. Achtélik: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Lipsk 1922, t. I, str. 137.

[22]) Akordy konstruktywne są te, które mają swoje ściśle określone znaczenie w budowie całości kompozycyj, w przeciwieństwie do niekonstruktywnych, które nie biorą twórczego udziału w ogólnej budowie harmonicznej utworu.

[23]) A. Swan: Scriabin, str. 86.

[24]) Por. kompozycje Skrjabina od op. 52 do op. 57.

[25]) Przeciw temu poglądowi występuję w swej poprzednio cytowanej pracy, gdzie jako drugie konieczne kryterjum tonalności uznaję pewną specyficzną konstrukcję akordów.

[26]) E. Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Berno szw. 1920, str. 386 i in. — H. Mersmann: Die Tonsprache der neuen Musik. Moguncja 1928, r. VII, str. 32 — 36.

[27]) Op cit.

[28]) Problemat ten w odniesieniu do muzyki ujmuje Arnold Schönberg w „Harmonielehre", Wiedeń 1911, str. 32: „...to, co my chcemy poznać jako ich (t. j. dzieł sztuki) prawa, stanowi może tylko prawa, według których my poznajemy".

[29]) Hull, op. cit.; Westphal, op. cit.

[03]) Wprawdzie każde następstwo tonów, każde ich współbrzmienie jest równocześnie elementem budowy harmonicznej, cząstką kształtowania rytmicznego i melodycznego, ale pojęciowo dają się od siebie wyodrębnić. Niektóre jednak elementy konstrukcji muzycznej leżą w pasie granicznym działania dwóch czynników i do nich wia śnie zaliczamy nutę pedałową i ostinato. W nich czynnik formalny wpływa na istotę stawania się harmonicznego — i na odwrót.

[31]) H. Erpf, op. cit.

[32]) Hull: The great russian tone poet, str. 105.

[33]) Fr. Lande: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Lipsk 1926, str. 66.

[34]) A. Schering: Die expressionistische Bewegung in der Musik, w „Einführung in die Kunst der Gegenwart". Lipsk 1920, str. 136 157.

[35]) Op. cit., str. 273.

[36]) Głębsze wniknięcie w stosunki, różnice i podobieństwa tych stylów podaję w swej wyżej cytowanej pracy.

Czesław Marek (Zürich)

IDEA, ŻYCIE I MOJE „CREDO"

We wszystkich epokach i kierunkach sztuk pięknych pojawiają się dwa rodzaje artystów twórczych. Jedni tworzą dzieła według poprzednio mniej lub więcej dokładnie pojęciowo określonych estetycznych programów, będących wyznaniem ich przekonań o celach, środkach i granicach sztuki. Drudzy natomiast tworzą bez jakiegokolwiek zgóry powziętego estetycznego programu, kierując się jedynie chęcią względnie koniecznością wyrażenia tego, co rodzi się jako inwencja w ich jaźni artystycznej.

Podczas gdy artysta pierwszego typu, zapytany o swe „credo" estetyczne, z łatwością może przedstawić kierunek nietylko swych już stworzonych dzieł, lecz także i tych, które dopiero zamierza stworzyć, artysta drugiego typu znajduje się wobec takiego zapytania w znacznie trudniejszem położeniu. Zasadniczo może taki artysta mówić tylko o kierunkach *tych* swoich już stworzonych dzieł, względem których uzyskał już pewien dystans w podobnem znaczeniu, jak to czyni historyk sztuki względem minionej epoki, dającej się już ogarnąć spojrzeniem krytycznem. Nie znaczy to, iżby pomiędzy pierwszym a drugim typem twórczym nie było żadnej łączności. Przeciwnie — związki, mogące tu zachodzić, manifestują się nieraz bardzo wyraźnie w wynikach prac twórczych obydwóch typów, których dzieła mogą nawet w krańcowych wypadkach być do siebie podobne. Nie znaczy to również, że pierwsi artyści kierują się przeważnie funkcjami intellektu, „głową", drudzy zaś funkcjami uczucia, „sercem". Prawdziwy twórca, bez względu na rodzaj swej twórczości, posługuje się bowiem wszystkiemi siłami duchowemi i emocjonalnemi, jakiemi rozporządza jego człowiecza natura, i to nawet w ich najwyższem napięciu, jeśli chodzi o stworzenie dzieła podobnie w sobie doskonałego, jak doskonałe bywa zwykle życie organiczne w swych najrozmaitszych przejawach. Zasadnicza jednakże różnica pomiędzy tymi dwoma typami leży w tem, że pierwszy z nich uzależnia podczas tworzenia kierunek swych duchowo-emocjonalnych sił od postulatu zgodności tworzonego dzieła z istniejącym już własnym programem (w imię swego „credo"),

że natomiast wysiłek twórczy drugiego typu kieruje się jedynie tylko dążeniem do zgodności wzajemnej elementów i części tworzonego dzieła podług praw, wynikających organicznie z zawiązków inwencji, zrodzonej już lub rodzącej się w świadomości autora w ciągu tworzenia. Ponieważ prawa te nie są związane zgóry z ustalonym już ideowym programem, przeto rodzaj ich może być rozmaity; ale nie ich rodzaj, lecz stopień ich wzajemnej harmonji świadczy o osiągniętej lub nieosiągniętej doskonałości dzieła. O ile prawa twórczości pierwszego typu leżą w idei tejże twórczości, o tyle prawa twórcze drugiego typu znajdują się w inwencji artysty, podobnie jak w nasieniu rośliny znajdują się wszystkie cechy i prawa jej późniejszego rozwoju.

Możnaby więc podporządkować pierwszy typ pod znak *idei,* drugi zaś pod znak *życia.* Nie zamierzam tu wykazywać, jakie związki przyczynowe zachodzą pomiędzy temi rodzajami twórczości — wiadomo, że pomiędzy życiem a ideą zachodzą nieraz bardzo nawet ścisłe związki, — ani też dowodzić jakiejkolwiek supremacji jednego typu nad drugim. Ograniczam się tu jedynie do uwagi, że idea, o ile straciła łączność z życiem, jest czczym frazesem. Rzecz oczywista, że przynależność artysty do jednej z tych kategoryj nie jest rzeczą wyboru, lecz rzeczą jego natury, jego usposobienia i jego charakteru.

Co do mnie, to zadawane mi nieraz pytania, dotyczące mojego „wyznania artystycznego", wprawiały mnie zawsze w nielada zakłopotanie, z którego mogłem wybrnąć tylko w ten sposób, że kierowałem moją myśl retrospektywnie, w stronę tego, co w mojej twórczości leży poza mną. Ta właściwość stawia mnie stanowczo w szeregi artystów drugiego, t. j. „życiowego" typu. Kierunek estetyczny nie jest dla mnie dogmatem zgóry powziętym, lecz odwrotnie — wyłania się on oczom moim dopiero po osiągnięciu pewnego dystansu do „ukończonych" pod każdym względem prac kompozytorskich. W ten sposób jednak odkrywam nieraz po wielu latach w utworach moich te cechy, które później oczywiście w cokolwiek zmienionej formie nabywają znaczenia ogólnego hasła.

W latach moich studjów (1908 — 1914) stali u szczytu sławy i znaczenia R. Strauss i Cl. Debussy. Dzieła ich, jakkolwiek z odmiennych źródeł twórczych wypływające i odmiennymi środkami się posługujące, mają tę wspólną cechę, że starają się ogarnąć zakresy szersze od zakresu czystej, „absolutnej" muzyki. Był to, jak obecnie wiemy, schyłkowy ale na zewnątrz przebogaty okres epoki, którą rozpoczął romantyzm, kierunek, którego pierwsza faza nie stała wszakże w sprzeczności z ideałem „czystości" muzyki (Schubert, Chopin), lecz który później rozszerzył swe granice w niesłychanie ekspanzywny sposób na niemal wszystkie dziedziny ducha (Wagner). W końcu stała się muzyka tłumaczką nietylko uczucia ale nawet mistycznych, metafizycznych, światopoglądowych wynurzeń (Mahler), zmysłowych wrażeń, czerpanych ze świata zewnętrznego w sposób albo realistyczny (R. Strauss)

albo też impresjonistyczny (Debussy), a nawet chaotycznie manifestujących się impulsów podświadomości (Schönberg — w drugim, ekspresjonistycznym okresie swej twórczości). Zdawałoby się, że te lub podobne dążenia staną się podstawą mojej ideologji. Być może, iż takby się stało, gdyby moja struktura duchowa odpowiadała temu „ideowemu" typowi. Ale właśnie wrodzona niechęć do wszelkiej ideologji uchroniła mnie od zaciągnięcia się w szeregi wyznawców tych dążeń czy też w szeregi hufca, który ugrupował się około Schönberga-ekspresjonisty.

W moich kompozycjach instrumentalnych z lat 1911 do 1913 nie znajduję prawie ani śladu ideologji owych czasów, widzę w nich natomiast te, zupełnie bezświadomie manifestujące się dążenia, które w 10 lat później, oczywiście w odmiennej szacie zewnętrznej, otrzymały miano *„neoklasycyzmu"*. W moim „Prélude" czy też w „Tryptyku" nie walczyłem jednak w imię ideału jakiejś klasyczności, lecz dałem podświadomie wyraz budzącej się tęsknocie za *czystością muzyki*.

Podświadome dążenie do oczyszczenia pola muzyki od naleciałości ze sztuk pokrewnych, do odgraniczenia jej zakresu od zakresów innych dziedzin ducha i do przywrócenia jej praw suwerennych nie było wszakże jakimś protestem przeciwko romantyzmowi a już zgoła nie przeciw jego pierwszej fazie, która w dążnościach swoich do bezpośredniości i aktywności uczucia nie oddaliła się była jeszcze od ideału *„czystej muzyki", sztuki „gry dźwięków"*, będących samych w sobie środkiem wyrazu i celem twórczym. Moja „życiowa" struktura psychiczna poprowadziła mnie w następstwie do pewnego rodzaju syntezy treści uczuciowo-subjektywnej z formą wynikającą z dążeń klasycznych. Synteza ta zbliżyła mnie do muzyki Brahmsa, którego wpływ zaznaczył się w niejednym szczególe formy niektórych moich kompozycyj tego okresu. Do niego należą: „Canzona i dwa romansy" oraz szereg innych drobnych utworów na fortepian, „Sonata" na skrzypce i fortepian (1914), „Romans, Scherzo, Andante i Gawot w starym stylu" na skrzypce i fortepian, „Scherzo symfoniczne" (1914) i „Serenada włoska" (1915) na orkiestrę, znaczna ilość moich pieśni, tudzież niektóre utwory na chór a cappella. Neoromantyzm natomiast nie wywarł na mnie nigdy poważnego wpływu z wyjątkiem nielicznych śladów wpływu Hugona Wolfa w pieśniach (z r. 1913), którego źródła twórcze były jednakże naogół odmienne od źródeł twórczych głównych przedstawicieli tego kierunku.

Kompozycje moje z ostatnich 5 lat wykazują znowu, podobnie jak moje najwcześniejsze prace, cechy czystej, „absolutnej" muzyki. Koncepcja „Suity na orkiestrę" (1926) jest czystą „grą dźwięków" bez żadnej treści uczuciowo-pojęciowej, czy też opisowej. „Treść" jej pojedyńczych części możnaby porównać — si parva magnis comparare licet — z treścią utworów Couperina lub innych „przedklasyków". Oczywiście, nie wyrzekam się przytem tych bogatych środków kolorystyki dźwiękowej, jakie przyniósł z sobą roz-

wój muzyki w epoce romantyzmu i jego późniejszych, impresjonistycznych faz schyłkowych. Inwencja „Suity“ jest jednakże daleka od ideologji romantyzmu, a raczej zbliżenia do haseł neoklasycyzmu, do którego też pewien odłam krytyki zaliczył to dzieło.

Już w „Suicie“ stanowią *pierwiastki ludowe* ważny element. Jeszcze większą rolę odgrywa wpływ folkloru w „Sinfonii“ (1928), będącej niejako syntezą postulatów klasycznych z ludową, *na polskiej glebie* wyrosłą inwencją rytmiczno-melodyjną. Wreszcie w mojej suicie pieśni polskich ludowych na głos (wokalny) i orkiestrę kameralną, p. t. „Na wsi“ (1929) przychodzi do głosu czysty, wprost z ludu wzięty, ale subjektywnie przetworzony folklor.

Tyle uwag dotyczących rodzaju wewnętrznych źródeł i zewnętrznych wpływów, jakie znajduję w mojej muzyce.

Co w niej jest? — na to pytanie dadzą odpowiedź inni. Ja zaś mogę stanowczo tylko powiedzieć, czego w niej n i e m a: *jakiejkolwiek zgóry powziętej ideologji.* Nie mam zatem jakiegoś stałego, dokładnie już i na przyszłość wytkniętego „credo“. Lecz czyż właśnie stwierdzenie tej istoty rzeczy nie jest mojem „credo“?

Być może — lecz jest to „credo życia“.

Zürich, dnia 8 kwietnia 1930 r.

Postscriptum redakcji

Czesław Józef Marek urodził się 16 września 1891 roku w Przemyślu. Wraz ze studjami gimnazjalnemi, które ukończył egzaminem dojrzałości (z odznaczeniem) odbywał studja muzyczne, a mianowicie w Instytucie Muzycznym we Lwowie od r. 1908 do 1909, gdzie był w grze fortepianowej uczniem Natalji Loewenhoff, w harmonji Stanisława Niewiadomskiego. W jesieni r. 1910 otrzymał bezpłatne miejsce jako stypendjat w Akademji Muzycznej w Wiedniu, będąc uczniem Pawła de Conne w grze fortepianowej a Hermana Graedenera w kontrapunkcie. Od r. 1911 — 1913 kształcił się w grze fortepianowej u Teodora Leschetitzkiego, w kompozycji u Karola Weigla. Następne dwa lata, r. 1913 i 1914, spędził w Strassburgu jako uczeń Hansa Pfitznera w kompozycji i klasie kapelmistrzowskiej. Obok studjów muzycznych otrzymał też wykształcenie wyższe, spędzając dwa półrocza na wydziale prawniczym we Lwowie, trzy półrocza zaś na wydziale filozoficznym w Wiedniu. Przez 1 rok (1910) był nauczycielem gry fortepianowej w Lwowskim Instytucie Muzycznym. Od r. 1916 osiadł w Szwajcarji, gdzie od r. 1916 do 1919 był nauczycielem Konserwatorjum José Berra w Zürichu. W tem mieście przebywa nadal, piastując m. in. godność prezesa Towarzystwa Polskiego. Brał udział w szeregu konkursów, otrzymując odznaczenia ze swe dzieła, a mianowicie: w konkursie „Lutni warszawskiej“ (1912), „Echa krakowskiego“ (1925), „Muzyki“ (1926 i 1927). Na konkursie Schubertowskim w Warszawie otrzymał za symfonję I nagrodę, na konkursie międzynarodowym im. Schuberta w Wiedniu zaszczytne odznaczenie za to samo dzieło. W r. 1929 otrzymał nagrodę (sztuki) Polskiej Akademji Umiejętności.

Jako pianista koncertował w latach 1916 — 1926 w Szwajcarji, Niemczech (Berlin, Lipsk, Drezno, Frankfurt), w Wiedniu i Paryżu. Brał też udział w radjowych audycjach stacji w Zürichu.

Oprócz działalności wirtuozowskiej i kompozytorskiej wskazać należy na kilka jego prac pisarskich w „Pult und Taktstock" i w „Muzyce".

Kompozycje wydane: 1. „Wiatr gnie sieroce smreki", pieśń z tow. fortepianu do słów J. Kasprowicza (komp. 1915, wyd. 1923, Warszawa, Gebethner i Wolff), 2. „Petite Valse" na fortepian (komp. 1919, wyd. tamże), 3. „Tryptique" na fortepian (komp. 1913, wyd. 1929, Warszawa, Stowarzyszenie kompozytorów polskich), 4. „Sonate" na skrzypce i fortepian (komp. 1914, wyd. 1929, tamże), 5. „Sinfonia" na orkiestrę (komp. 1928, wyd. 1928, Wiedeń, Universal - Edition: partytura i głosy), 6. „Suite" na orkiestrę (komp. 1926, wyd. 1929 tamże: partytura w manuskrypcie, głosy drukowane), 7. „Prélude" na fortepian (komp. 1911, wyd. jako dodatek do „Muzyki" 1920), 8. „Sarabande" na fortepian (komp. 1927, wyd. tamże 1928), 9. „Berceuse" na skrzypce i fortepian (komp. 1926, wyd. tamże 1929).

Kompozycje dotychczas niewydane: 1. „Canzona i 2 romansy" na fortepian (komp. 1913), 2. dwie kadencje do koncertu fortepianowego Haydna (komp. 1924), 3. pięć utworów dla młodzieży p. t. „Z teki studenta" (komp. 1911). 4. cztery utwory na skrzypce i fortepian: „Romans" (1915), „Andante" (1918), „Gawot w starym stylu" (1918), „Scherzo" (1918), 5. Pięć pieśni z tekstem niemieckim Sergela, Totisa, Dehmela, Bierbauma, Heinego (w przekładzie kompozytora, komp. 1911, 1913), 6. Pięć pieśni do słów Lenaua (tekst niem. i polski w przekładzie kompozytora, komp. 1915, 1917), 7. „Sursum" na chór mieszany z tekstem niemieckim i polskim (komp. 1911), 8. Pięć utworów na chór męski (teksty Krasińskiego i Tetmajera, jeden z nich w niem. przekładzie kompozytora, komp. 1911 — 1924). 9. „Scherzo symfoniczne" na orkiestrę (komp. 1914), 10. „Włoska serenada" na orkiestrę (komp. 1915), 11. „Na wsi": siedm polskich pieśni ludowych z tekstem polskim i niemieckim w przekładzie kompozytora, na głos i orkiestrę kameralną (komp. 1929).

Utwory Cz. Marka, w szczególności „Suite" i „Sinfonia", tudzież niektóre utwory wokalne, były wielokrotnie wykonywane w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, pozatem w Pradze, Zürichu, Frankfurcie, Lipsku, Rzymie, Budapeszcie, Wiedniu, Winterthur, Buenos Ayres i t. d. Z polskich dyrygentów szczególnie Grzegorz Fitelberg wykonywał je w kraju i zagranicą.

SPRAWOZDANIA

X. Siedlecki Jan: Śpiewnik kościelny. Wydanie jubileuszowe. Towarzyszenie organowe (z uwzględnieniem dwugłosu). Część I-sza. Pieśni na Adwent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc, Wniebowstąpienie, Zielone Świątki, na cześć Trójcy Przenajśw. Kraków 1930. Nakład i własność XX. Misjonarzy, Kraków, Ul. św. Filipa 19. Format 4⁰ 51 stron.

Słynny w swym czasie Śpiewnik kościelny X. Jana Siedleckiego wydano przed niedawnym czasem w 2-głosowem opracowaniu. X. W. Świerczeka ze współudziałem Bolesława Wallek Walewskiego. Obecnie dodano mu towarzyszenie organowe, na które złożyła się współpraca kilku muzyków ze sfer duchownych i świeckich. Wzięli udział: X. Dr. Hieronim Feicht, X. Alojzy Odrobina, X. Józef Orszulik, X. Leon Świerczek i X. Wendelin Świerczek, wszyscy ze Zgromadzenia XX. Misjonarzy — oraz pp. Bolesław Wallek Walewski, Michał Świerzyński i Konrad Świerczek. W przedmowie zaznaczają wydawcy, że licząc się z najszerszemi warstwami organistowskiemi, dają opracowania łatwe lub conajwyżej średniotrudne, że następnie można te utwory wykonywać również na harmonjum, że wreszcie liczyli się także z możnością rozpisania partji organowej na głosy chóralne. Prak-

tyczny zatem charakter tego godnego poparcia wydawnictwa jest najzupełniej widoczny. Całość zawiera 129 pieśni. Rzecz jasna, że tak pokaźny szereg współpracowników nie mógł pracować według jednego kryterjum techniczno - stylistycznego, co najlepiej widać w ustosunkowaniu głosów ze stanowiska środków homofonji i polifonji. Jednakże niektóre, nawet dość liczne opracowania są doskonałymi przykładami opracowania pieśni kościelnych, łudząco przypominając wielogłosy dawnych czasów, w których z wzorową czystością stylu posługiwano się tonacjami kościelnemi i bardzo pomysłowem nawet w szczegółach prowadzeniem głosów, wplataniem małych ozdobnych imitacyj i figur rytmicznych. Oczywiście zależne to jest od rodzaju melodji pieśni, nie zawsze znoszącej bogatszy aparat techniczny. I z tem również liczyli się na ogół autorowie opracowań. To też ze stanowiska stylistyki możemy uznać je za co najmniej poprawne, bardzo często zaś za posiadające pełną wartość artystyczną.

A. Chybiński

Marek Czesław: Tryptique, Trois préludes et fugues pour piano (1913). Warszawa 1929, Wydawnictwo Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich. — Tenże: Sonate pour piano et violon (1914). Warszawa 1929, Wydawnictwo Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich.

Kompozycje powyższe, jakkolwiek wydane w r. 1929, nie mogą być uważane oczywiście za obecny wyraz osobowości twórczej tego wybitnego polskiego kompozytora. Powstałe w r. 1913 i 1914, a więc niemal w okresie studjów, stanowią jednak cenne źródło do poznania tej osobowości i dróg, któremi poszła jego późniejsza ewolucja, znajdująca swój wyraz w orkiestrowej suicie i symfonji. Pierwszą część Tryptyku stanowi preludjum i fuga h-moll. Preludjum opiera się w koncepcji i fakturze widocznie na elementach stylu Bacha. Fuga łączy się z niem organicznie nietylko tonacją, ale co więcej, pokrewieństwem melodycznych cech tematu, wyraźnie opartych na motywie początkowym najwyższego głosu w preludjum. Został tu zużytkowany charakterystyczny skok z toniki na dominantę i następujący po nim skok trytonowy, w dalszej zaś części temat fugi jest ornamentalnem rozwinięciem następnego motywu z preludjum. Odpowiedzi realnej w kwincie towarzyszą motywy kontrapunktu po części nowe, po części zaczerpnięte z tematu. Przeprowadzenia późniejsze, operujące najbliższym w stosunku do ekspozycji rejonem tonalnym, wyzyskują zręcznie znane środki polifoniczne, przedewszystkiem stretto i augmentację. Epizody operują prawie wyłącznie końcowym motywem tematu, co powoduje pewną jednostajność, zwłaszcza wobec ustawicznego niemal prowadzenia głosów równoległemi tercjami i sekstami. Jest to zresztą jedyne zastrzeżenie, jakie możnaby tu uczynić, ponieważ ta fuga jest napisana z wielką znajomością techniki polifonicznej i poczuciem walorów melodycznych. Poprzedzająca drugą fugę fantazja nieimitacyjna wykazuje w tonalnem ustosunkowaniu pojedyńczych części zbliżenie do nowszego typu harmoniki, wyzutej ze związków funkcyjnych: środkowa jej część ma tonację As-dur, t. j. tonację następującej po niej fugi, początkowa zaś i końcowa są utrzymane w tonacji H-dur, a więc wykazującej już najdalsze w stosunku do As-dur pokrewieństwo tercjowe (po zamianie enharmonicznej). Temat fugi, znowu tylko w pierwszej części pochodzący z inwencji kompozytora, jest oparty w części drugiej na motywach wstępu fantazji, nawet rytmicznie niezmienionych. Na uwagę zasługuje piękna linja melodyjna tematu, równomiernie rozkładająca akcenty pojedyńczych motywów o podwójnej fali ruchu stopniowo opadającej i subtelnie wyzyskująca chromatyczne rozdwojenie tercji, które się staje źródłem dalszej chromatyki. Odpowiedź, również realna, wchodzi w kwincie. Typ posługiwania się materjałem dalszych przeprowadzeń jest zasadniczo ten sam, co w pierwszej fudze. Kontrapunkt czerpie motywy (proste i odwrócone, w wartości pierwotnej i zmiejszonej) z tematu. W tej formie wchodzą one też w skład epizodów, w których nawet nowe motywy tworzone są z najmniejszych

cząstek kontrapunktu. W ten sposób cała treść melodyczna fugi, bezpośrednio lub choćby pośrednio zachowując kontakt z tematem, wykazuje wielką spoistość wewnętrzną, a rozwijając konsekwentnie zawarte w nim problemy dźwiękowe, wznosi się do wysokiego poziomu myśli, zawsze poważnej i skupionej. Trzecią fugę, Es-dur, poprzedza opracowanie c h o r a ł u w formie przygrywki z zastosowaniem krótkich imitacyj. F u g a pod względem ogólnego charakteru stosowanego w niej typu melodyki i rytmiki, syntetycznie ujętego już w samym temacie, przedstawia możliwie największy kontrast do poprzedniej. Temat rytmicznie silnie zróżnicowany, jest drobnoustrojem, złożonym z najmniejszych organizmów melodycznych i dzięki tej właśnie budowie nadaje się dobrze dla faktury polifonicznej, mimo że jego część druga nie jest skonstruowana dostatecznie jasno z punktu widzenia harmonicznego. Odpowiedź w kwincie jest i tym razem realna. Kontrapunkt przeciwstawia się tematowi własnym materjałem motywicznym i ujednostajnionemi wartościami rytmicznemi. Epizody wykazują również zwartą robotę polifoniczną, a oszczędne i celowe stopniowanie środków, potęgujące się ku końcowi, zapewnia tej kompozycji (jak zresztą i innym) doskonały efekt brzmieniowy, zdradzający wyborną znajomość faktury fortepianowej.

S o n a t a przedstawia klasyczny typ sonaty trzyczęściowej. Część pierwszą, w formie sonatowej, charakteryzuje dobrze brzmiący I temat, silnie zróżnicowany i kontrastujący wzajemnem zestawieniem swych elementów: jego pierwsza część, tonalnie niezdecydowana, oparta na tonice F, poprzedza łuk melodyczny o znacznej ekspansji ruchowej, snuty sekwencyjnie poprzez rejony małej i wielkiej tercji. Temat drugi, w tonacji Des, antycypowanej już w początkowych ustępach, o zamkniętej budowie formalnej ściśle djatoniczny, wykazuje w typie melodyki środki wyrazu, które należy właściwie uważać za wyczerpane przez romantyków, tak samo w harmonice, której miękkość i słodycz wyodrębniają się z ogólnego harmonicznego charakteru utworu. Charakter ten, jakkolwiek opiera się naogół na formie akordu i typach połączeń romantyków i neoromantyków, ma jednak już pewne swoiste zabarwienie, pewną nutę indywidualną, męską i twardą, którą uznać można za zapowiedź tak pięknie rozwijającego się talentu, a tem samem za najlepszą stronę kompozycji. Klasyczna repryza przynosi pierwszy temat bez zmiany, zaś drugi w A, akcentuje więc znowu ulubione przez romantyków stosunki tercjowe. — Część II sonaty, powolna, przynosi w swej części I, pewne reminiscencje melodyczne z pierwszego tematu części I sonaty. W stosunku do części II odczuwa się tu znowu pewną dysproporcję ogólnego tła myślowego, w którym powaga i skupienie ustępuje miejsca mniej wyszukanej treści. Część III ma charakter scherza, forma zaś wykazuje połączenie elementów formy sonatowej z elementami ronda. Lekka i przejrzysta faktura opiera się na harmonice wybitnie funkcyjnej, w stosunku do której melodyka wykazuje już pewne cechy samodzielnej chromatyzacji.— Łatwość i płynność inwencji melodycznej, podniesiona już wyżej indywidualna (mimo stereotypowych niekiedy zwrotów) nuta w harmonji, dobre wzajemne ustosunkowanie elementów dźwiękowych skrzypiec i fortepianu, zmysł architektoniczny i doskonała znajomość techniki kompozytorskiej, a przedewszystkiem bezwzględna szczerość, cechują pierwsze obszerniejsze owoce twórczości Czesława Marka jako kompozytora wielkiej powagi i zawsze dbałego o wyraz swej własnej prawdy artystycznej, będąc doskonałą zapowiedzią dzieł tej miary, co symfonja i suita orkiestrowa (*Przyp. redakcji.* Dzieła te będą omówione w najbliższym zeszycie Kwartalnika).

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

S i k o r s k i Kazimierz: Pięć pieśni ludowych na chór mięszany a cappella. Poznań 1929. Nakład i własność Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych.

Cykl pięciu pieśni K. Sikorskiego zwraca uwagę starannością i oryginalnością opracowania. Wybór melodyj (ludowych) jest bardzo trafny; wszystkie zasługują na opra-

cowanie i spopularyzowanie. Odznaczają się śpiewnością i jędrną rytmiką. W niektórych (n. p. w n-rze 2 lub 3) są wyraźne echa tonacyj kościelnych. Kompozytor podkreśla umiejętnie owe momenty, wprowadzając efektowne modulacje czy zboczenia harmoniczne. Częste „nuty pedałowe" oraz pochody równoległych kwint i oktaw w skrajnych głosach (n. p. w n-rze 3) mają oddać ów sielski nastrój, zawsze trwający, niezmienny. — Wiele splotów harmonicznych zawdzięcza swe powstanie polifonji, którą kompozytor operuje bardzo efektownie. Nierzadkie są również imitacje i inwersje motywów. — Niektóre szczegóły w n-rze 2 mają charakter może zbytnio instrumentalny, jak n. p. ósemkowe biegniki staccatowe lub rozrzucone na poszczególne głosy kwinty (również staccato), mające imitować akordy grane w orkiestrze pizzicato. Inne natomiast efekty (naśladujące ryk krów, szczekanie i warczenie psa i t. p., w 4 n-rze p. t. „Na pastwisku") odnoszą zapewne pożądany efekt. — Pieśni „Wierzba", „Jakże nie mam smutna być" i „Oj lulajże lulaj", mają bardziej smętny charakter, szczególnie ostatnia, pisana na chór męski i solo altowe, wprowadza szczery i piękny nastrój skromnymi naogół środkami. — Cykl pieśni Sikorskiego jest cennym nabytkiem w ubogiej literaturze chóralnej polskiej, do której wprowadza nowe środki stylistyczne, świadcząc o wielkiej wiedzy i talencie kompozytora.

Dr. Adam Sołtys (Lwów)

Koffler Józef: Trio, op. 10 (na skrzypce, altówkę i wiolonczelę), Wiedeń 1929, Universal - Edition.

Koffler jest jedynym w Polsce kompozytorem, który kształtuje swe utwory wyłącznie techniką 12-tonową, zainicjowaną i konsekwentnie wypracowaną przez Arnolda Schönberga. Prócz Sch. piszą tak tylko nieliczni jego uczniowie; znaczna większość kompozytorów współczesnych posługuje się zupełnie odmiennemi konstrukcjami. Technika 12-tonowa (teoretycznie wyszczególniona w traktatach Hauera) wypowiada się skrajnie polifonicznie, przeważnie w imitacjach, a nazwa jej oznacza 12 niezależnych, żadnemi funkcjami niepowiązanych tonów gamy chromatycznej, występujących całkowicie w tematach w dowolnym postępie melodycznym i rytmiczno - metrycznym. Fuga lub fugato i warjacje stanowią formy dla 12-tonowej techniki najbardziej znamienne. Trio Kofflera, podobnie jak inne jego utwory („Musique", „Theme varié", „Sonatina", „Symfonja"), zbudowane są na tych zasadach, przyczem finezja pomysłów wynikająca z silnej dyspozycji twórczej bynajmniej nie świadczy tylko o manifestacji na cześć nowej rzeczowości, jak niektórzy chcą pojmować utwory Kofflera. — Pierwsza część Tria (Allegro, molto moderato) jest kombinacją formy sonatowej i fugi, gdyż między ekspozycją a repryzą przewija się w miejsce przetworzenia pełna, na głównym temacie zbudowana fuga. Wszystkie trzy części operują jednym tematem naczelnym (t. 1—7), rozpiętym na szeregu 12 tonów, do którego dołącza się rytmicznie zmodyfikowany „rak". Z tego podstawowego materjału tematycznego i inwersji składa się całość. Powtórzenie tematu oraz jego swobodne rozprowadzenie stanowi łącznik, wiodący do tematu II (t. 25), złożonego z wycinków szeregu naczelnego. Końcowa grupa ekspozycji (t .35) z pozornym III tematem jest przejściem do fugi z kulminacyjnym rozwojem w strettach (od t. 72). Repryza wprowadza I temat, imitowany inwersją, temat II powtarza się dokładnie. Całą część I zamykają akordy, wyrażające harmoniczny splot tonów linji tematycznej. Druga część Tria (Andante, molto cantabile) wypowiada się w krótkiej bardzo pomysłowej fudze potrójnej (temat I: t. 1 — 31, temat II: t. 34, temat III: t. 36). Wszystkie 3 tematy łączą się i krzyżują od t. 48. Część III — to klasycznie regularne rondo (Allegro molto vivace): ABACABA, również na głównym temacie osnute. Dokładniejszą analizę przytaczam w przekonaniu, że niektórzy czytelnicy zechcą wglądnąć w starą maszynerję nowej muzyki.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

Stoiński Stefan M.: Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie. (Bibljoteka naukowa Instytutu muzycznego w Katowicach), Katowice 1929. Skład główny: Dom Książki Polskiej w Warszawie. 8⁰, 64 str.

Praca omawiana jest w swoim rodzaju unikatem w naszej bibljografji muzykologicznej, w której prace z zakresu historji muzyki starożytnej są bardzo rzadkie i bez większego znaczenia. Z przedmowy dowiadujemy się, iż jest ona fragmentem większego dzieła o muzyce starożytności, którego napisania zaniechał autor z powodu „stosunków wydawniczych w Polsce, dla zamiaru takiego wielce niekorzystnych". Autor przyznaje dalej, że materjał dowodowy, jaki przytacza dla swych twierdzeń, jest niewystarczający, że nie zdołał wyczerpać wszystkiego, co jako ciekawe źródła uwzględnione być powinno. W istocie nie znajdujemy w spisie literatury całego szeregu nowszych dzieł niemieckich i włoskich, które prawdopodobnie nie byłyby wniosły nic nowego i tem samem nie wpłynęłyby na wyniki interesujących i rzadkich tych badań, jednak mogły były być uwzględnione. — Wprost olbrzymia ilość odsyłaczy, jakie zawiera prawie każda stronica tego małego dziełka zdradza, że autor mimo to przestudjował dokładnie wszystko, co tylko mogło służyć do wyświetlenia mroków dalekiej przedhistorycznej przeszłości, w których należy szukać pierwszych początków pisma muzycznego, ostatecznie ustalonego dopiero w znakach greckich. Nawiązując do nieśmiałych jeszcze przypuszczeń uczonego francuskiego, A. H. J. Vincent'a, według którego niektóre znaki najstarszej części instrumentalnych nut greckich wykazują wyraźne podobieństwo do niektórych astrologicznych starożytności, gromadzi autor wiele interesującego materjału, przyczem nie poprzestaje na przytoczeniu źródeł starożytnego Wschodu, lecz uwzględnia niezmiernie ciekawe pomniki germańskie i słowiańskie, wnoszące wiele nowych i ciekawych momentów prowadzących do dość przekonywującego rozwiązania zagadki. Po drodze potrąca m. i. o pentatonikę i pięciodniowy tydzień u Słowian i daje n. p. nową, wielce coprawda ryzykowną definicję polskich nazw „niedziela" i „poniedziałek", któremi mogliby się zająć bliżej nasi językoznawcy (slawiści). Po dość wyczerpującem przytoczeniu i odpowiedniem posegregowaniu bogatego materjału, przechodzi autor do muzycznej notacji Greków starożytnych, ich systemu muzycznego i terminologji muzycznej, ustalając metodą indukcyjną szereg interesujących faktów, z których przedewszystkiem wynika, iż najdawniejsze znaki muzyczne instrumentalne (nie wokalne) Greków nie są pochodzenia greckiego i przyszły do Hellady od Wschodu wraz z innemi zdobyczami kultury i cywilizacji. Rezultat badań autora ująć można krótko. Najdawniejsze znaki muzyczne Grecji są zwykłemi, później do liter alfabetu upodobnionemi graficznemi określeniami trzech najstarszych planet starożytności: „księżyca", „słońca" i „Istary", którą później zastępuje „Chronos - Saturn". Dalsze znaki wyjaśnia Stoiński jako starożytne liczby, podobne do liczb runicznych u Germanów i Słowian, które Rzymianie znali i przekształcili na znane swe cyfry rzymskie. Temi ostatniemi uzupełniano najdawniejszą gamę trzytonową, rozszerzając ją do pentatoniki anhemitonicznej, wreszcie do naszej siedmiotonowej gamy diatonicznej znanej już Grekom za czasów Pitagorasa. Wynika stąd dalej, iż notacja grecka (znaki instrumentalne) tworzyła się przez wieki w miarę krystalizowania się gamy diatonicznej i że nie została wynaleziona (jak niektórzy twierdzą) dla gotowych już gam enharmonicznych i chromatycznych. Jest ona dokładnym graficznym obrazem wszystkich dokładności i niedokładności naturalnej diatoniki, nietemperowanej i jest w stosunku do enharmoniki greckiej i chromatyki tak samo niedokładna, jak nasze dzisiejsze określenia alfabetyczne, pochodzące zresztą od Greków, w stosunku do naszej enharmoniki i chromatyki. Układ wszystkich znaków greckich według nowej przez autora ułożonej tabeli (tab. II) tłumaczy wyraźnie, dlaczego Grecy dla niektórych nut używali aż 3 znaków, czego do-

tąd sobie wytłumaczyć nie zdołano. Według Stoińskiego notowali Grecy inaczej diatoniczny cały ton wielki, cały ton mały oraz różne półtony diatoniczne, przyczem jednak zaznaczyć należy, iż sprawa ta nie jest tak prosta i jasna, jak się może autorowi wydaje, co jednak nie osłabia bynajmniej wyników badań, jako kwestja mniej dla ..mego tematu istotna, badań, które w tej formie, jakiej nam je przedstawia autor, są przedewszystkiem w zasadzie nowe i wielce zajmujące, choć może niezupełnie jeszcze udowodnione. — Sama praca świadczy bardzo pochlebnie o rozmiarze jego skłonności do badań naukowych, jakkolwiek autor pracuje przedewszystkiem jako muzyk praktyczny. Odbiło się to poniekąd korzystnie na omawianej pracy, napisanej z zapałem artysty, udzielającym się i czytelnikowi i ułatwiającym mu zrozumienie jej. — Szereg niedopatrzeń stylistycznych i błędów drukarskich nie razi zbyt mocno, tem mniej, że praca jest wydana starannie jako cenna publikacja naukowa Instytutu Muzycznego w Katowicach.

Feliks Sachse (Katowice)

The Oxford History of Music. Introductory Volume edited by Percy C. Buck. General Editor S r W. H. Hadow. 1929, 8⁰, XII, 240 str. — Vol. I. The Polyphonic Period. Part. I. Method of mus'cal art. 330 — 1400 by H. E. Wooldridge, second edition by Percy C. Buck. 1929. 8⁰, XX, 334 str. Londyn, Humphrey Milford — Oxford, University Press.

Pierwsze wydanie tej publikacji, datujące się z lat 1901 — 1905 jest zbyt znane, aby się tu należało rozwodzić nad istotą, budową podziałem i jakością tego dzieła. Należy tu raczej omówić różnice między I i II wydaniem. — Do dotychczasowych 6 tomów dodano tom wstępny w następującemi rozdziałami różnych autorów: muzyka grecka (poprzednio w 2 i 3 rozdziale tomu I) w opracowaniu Cecila Torra; muzyka żydowska w opr. W. O. E. Oesterleya; notacja i wzrost systemu w opr. S. T. Warnera; znaczenie instrumentów muz. w rozwoju muzyki w opr. K. Schlesingera; teoretycy muzyczni do r. 1400 w opr. A. Hughesa; muzyka gregorjańska w opr. W. H. Frere'a; muzyka ludowa w opr. F. Strangwaysa; społeczne znaczenie muzyki w średniowieczu w opr. E. I. Denta; bibljografja w opracowaniu M. D. Calvocoressi'ego. — Że tak wszechstronna i obszerna historja muzyki, jak właśnie omawiana, nie rozpoczyna od muzyki polifonicznej, lecz musi uwzględnić także monodję, to zasługuje na sympatyczne przyjęcie, jako dowód zrozumienia istoty rzeczy. Że poszczególne rozdziały są opracowane przez różnych autorów, to jest objawem wprowadzenia ulubionej widocznie od czasów „Encyklopedji" Lavignaca metody, z tą różnicą, że żaden z tych rozdziałów nie przynosi swemu autorowi ujmy (w przeciwieństwie do „Encykl." Lavignaca, w której autorowie zręcznie przypisują sobie pewne zasługi). To przydzielenie poszczególnych rozdziałów specjalistom ma tą dobrą stronę, że poszczególny temat jest lepiej opracowany. Ale ujemną stroną tego systemu jest to, że całości brak wielkiej linji i ściśle logicznego przedstawienia mimo że poszczególne ustępy odznaczają się ewent. ścisłością i dokładnością. Tej ujemnej strony niestety nie uniknął wstępny tom angielskiej publikacji. Otrzymujemy bowiem wrażenie zbioru artykułów, lecz nie organicznie powiązanej całości, jaką ten tom powinien być. Co do tematów poszczególnych, to nie rozumiem, dlaczego „muzyka żydowska" i „teoretycy muzyczni do 1400" tworzą osobne, jakby wsunięte w całokształt rozdziały. Teoretycy muzyczni winni byli być daleko słuszniej i odpowiedniej traktowani w następujących dwóch tomach w związku z ogólną historją muzyki, gdzie przecież będą musieli być częściej wspominani i cytowani. Nie było żadnej konieczności przekonywującej do osobnego ich potraktowania. — Szczególne jednak zdziwienie budzi osobny rozdział o muzyce żydowskiej, ponieważ ta ostatnia ani dla ogólnej ani dla rozwoju europejskiej muzyki nie jest tak ważna. O wcześniejszej muzyce żydowskiej z braku jej zabytków nie wiemy nic (mimo wszelkich wzmianek i zapisków) i nigdy niczego o niej nie będziemy wie-

dzieł. O muzyce synagogalnej późniejszych i dzisiejszych czasów, uległej wpływowi muzyki wschodniej (w szczególności arabskiej), nie możemy mówić jako o sztuce indywidualnej. Także tylokrotnie podnoszony wpływ muzyki żydowskiej na europejską w drodze śpiewu gregorjańskiego okazał się dzięki ostatnim badaniom nietylko bardzo nikłym, ale nawet bardzo wątpliwym. O wiele większem co do znaczenia zjawiskiem historycznem, którego wpływ nawet dziś jeszcze nie da się w całej rozciągłości swej przewidzieć, jest muzyka b i z a n t y ń s k a, osobne więc jej potraktowanie byłoby tem bardziej uzasadnione i ważniejsze. — Jakość rozdziałów w publikacji oxfordzkiej cierpi najczęściej z powodu ich szczupłości, wymaganej zapewne przez wydawców. Jest n. p. rzeczą wręcz niemożliwą omówić dokładnie chorał gregorjański na... 30 stronach. Przy omawianiu poszczególnych prac tej publikacji musimy uwzględnić tę ujemną stronę. Rozdział o greckiej muzyce cierpi z powodu różnych błędów: nie znajdujemy wzmianki o tem, że grecka muzyka musiała przecież odbyć różne fazy rozwoju, niewiele mowy jest o instrumentach greckich, mimo że wszak jest to jeden z najważniejszych rozdziałów, to samo dotyczy greckiej estetyki muzycznej. Ponieważ greckich zabytków muzycznych jest tak niezmiernie mało zachowanych, przeto właśnie dlatego winny one być dokładniej czytelnikowi przedstawione, aby przynajmniej dać najogólniejsze o nich wyobrażenie. Ale autor jest widocznie innego zdania. Że w badaniach nad grecką muzyką tak ważne miejsce zajmują prace Bellermanna, Westphala, Riemanna, Gevaerta, Aberla, o tem dowiadujemy się wprawdzie z bibljografji na końcu tomu ale nie z rozdziału o greckiej muzyce, nie będącego ani oryginalnym ani przynoszącym coś nowego. Laik otrzymuje obraz mglisty, niejasny, mało informujący. — Gdy w rozdziale o „muzyce żydowskiej" czytamy, że Adagio quasi un poco Andante z kwartetu cis-moll op. 131 Beethovena wykazuje uderzające podobieństwo („extraordinary similarity") z melodją „Kol Nidrey", gdy znajduje się cytaty dla muzyki sudańskiej, abissyńskiej, senegalskiej z... prac Forkla i Ambrosa, gdy się stwierdza, że autor pominął całe zbiory melodyj żydowskich wydane przez Idelsohna, to wystarczy, aby wyobrazić sobie nietylko „naukową" wartość pracy autora, jego brak krytycyzmu i wiadomości, czego właściwie należy żałować, ponieważ jego praca okazuje wcale dobre chęci i ujmuje treść jasno i przejrzyście. — Rozdział o notacji jest niezmiernie krótki. Czy czytelnik bez wstępnych wiadomości wyobrazi sobie na jego podstawie rozwój notacji, w to bardzo możnaby powątpiewać. Teorja P. Wagnera o diastematji neum wymaga conajmniej wspomnienia. — Oryginalny i pobudzający do myślenia jest natomiast rozdział o instrumentach muzycznych (K. Schlesinger), należy do nielicznych dobrych prac w tym tomie. Że systemy i skale tonów należy wywodzić ze skal instrumentalnych, że muzyka europejska ma do zawdzięczenia wszystko muzyce greckiej, to są twierdzenia, które nie dadzą się utrzymać. Co do kwestji pierwszej, to muzykologja porównawcza i psychologja muzyczna wykazały, że stroje instrumentów wpłynęły tylko w bardzo ograniczonej mierze na tworzenie skali. Co do uznania muzyki europejskiej (zachodniej) za dalszy rozwój muzyki greckiej, to wprawdzie twierdzenie takie znajdujemy w pracach poważnych skądinąd badaczy, ale specjaliści w zakresie historji muzyki średniowiecznej uznają takie twierdzenia bardzo wyraźnie za niesłuszne. — Autor rozdziału o teoretykach, Hughes, grupuje przejrzyście tychże, jakkolwiek tylko szkicowo. — Bardzo dobrym, lecz znowu zanadto szczupłym jest rozdział Frere'a o chorale gregorjańskim. — „Muzyka ludowa" w opracowaniu Strangwaysa zajmuje się przedewszystkiem muzyką pozaeuropejską, o europejskiej nie znajdujemy właściwie niczego. Żałować należy że autor nie posiada obszerniejszych wiadomości z psychologji, bo czyni wprawdzie niejedną trafną uwagę i spostrzeżenie, ale i niejedno w jego twierdzeniach należy do zakresu niemożliwości, które dałyby się z pomocą psychologji muzycznej uniknąć. Rozdział ten wymaga od czytelnika wielkiej

ostrożności .— Artykuł Denta o społecznem znaczeniu muzyki w średniowieczu jest jak wszystkie prace tego badacza, bardzo dobry. — Bibljografja dla tego tomu podana, nie jest wprawdzie wyczerpującą, ale zresztą godną uznania. — Jeśli się rozważy dodatnie i ujemne strony tej angielskiej publikacji, to okaże się, że można ją pominąć tak ze względu na laika, jak i na wymaganie naukowe. — Nowe wydanie tomu, opracowanego pierwotnie przez Wooldridge'a i zajmującego się polifonją, sprawia niestety zupełny zawód, jakkolwiek przed ukazaniem się budził ciekawość. Obecny I tom oxfordzkiej publikacji (poprzedzonej w nowem wydaniu tomem wstępnym, wyżej omówionym), obejmuje dotychczasowy tom I (prócz rozdziałów o greckiej muzyce) i I rozdział dawnego II tomu. Gdy ukazało się I jego wydanie, wówczas przedstawienie średniowiecza muzycznego przez Wooldridge'a było najlepsze i najpostępowsze, czem zresztą jest częściowo i dziś jeszcze. Można było spodziewać się, że nowe wydanie uwzględni to czego w I było brak, że poczyni uzupełnienia i poprawki na podstawie tylu i tak fundamentalnych badań, opublikowanych w ostatnich dziesięcioleciach. Z tego jednak nie znajdujemy ani śladu! Pominąwszy kilka skrótów w przykładach nutowych i tekście można powiedzieć że poprostu mamy tu do czynienia z anastatycznym przedrukiem I wydania. Na to więc poświęcił całe życie swe na badaniu muzyki średniowiecznej taki Ludwig, dający badania o zasadniczem znaczeniu, aby w Oxford History of Music nie znalazły żadnego uwzględnienia?! Że tekst tego tomu wymaga bardzo wielu sprostowań, że przykłady nutowe niezawsze są podane w poprawnej transkrypcji, że prace Ludwiga poprostu n i e m o g ą być pominięte — czyż to nie było wydawcom wiadome? Zagadką więc staje się cel, jaki przyświecał wydaniu „nowego wydania". Dlaczegoż ma się drukować to co jest przestarzałe lub przesądzone? Byłoby bardziej godnem, gdyby w sensie pietyzmu dla pracy Wooldridge'a opracowano ją na nowo i uzgodniono ze stanem dzisiejszej nauki i w ten sposób pozwolono jej nadal żyć. Bo obecna forma wydania jest nieszczęśliwym krokiem wydawców.

Juljan Pulikowski (Wiedeń)

C a s e l l a Alfredo: L'evoluzione della musica. L'évolution de la musique. The evolution of music. Londyn 1924. J. W. Chester. 8°, XXIII, 73 str.

Casella podaje w swej książce pewnego typu antologję muzyczną, której celem jest wykazanie na przykładach, jak się muzyka europejska rozwijała, jak się krystalizowały podstawowe czynniki tej techniki, od najdawniejszej polifonji wczesnego średniowiecza aż do czasów najnowszych. Casella stoi na stanowisku, że trafny dobór najcharakterystyczniejszych przykładów spełni to zadanie lepiej, aniżeli wywody teoretyczne, które też w omawianej pracy zajmują ilościowo niewiele miejsca. W tej teoretycznej części, powtórzonej w 3 różnych językach, wypowiada autor tyle oryginalnych, choć niezawsze uzasadnionych poglądów, że równoważy się ona z drugą, właściwą częścią zawierającą przykłady i ich omówienie, wychodząc daleko poza ramy wstępu, za jaki ją sam autor uważa. — Autor, omawiając krótko zasadnicze elementy muzyki, uznaje jedynie harmonję za istotny specyficzny czynnik tej sztuki. Według niego rytm jest czynnikiem pozamuzycznym, gdyż może istnieć niezależnie od materjału muzycznego, t. j. dźwięków. Tu należy zauważyć, że z tego, iż rytm może istnieć niezależnie od muzyki i p o z a nią, nie wynika w zupełności, jakoby nie był również istotnym elementem muzyki. Twierdzenie to jednak skonstruował Casella ex post, albowiem jest ono mu potrzebne do wykazania przestrzenności, muzyki, czem w dalszym ciągu referatu jeszcze się zajmiemy. Geneza rytmu jest według Caselli mechaniczno matematyczna, melodji zaś, t. j. najpierwotniejszego czysto muzycznego czynnika, fizjologiczna, ponieważ melodja jest bezpośrednim środkiem wyrazu pewnych stanów uczuciowych. Natomiast zarodek harmonji tkwi w pewnych fizykalnych właściwościach samego materjału muzycznego i dlatego wśród wszystkich czyn-

ników muzycznych najbardziej homogenicznym jest harmonja. Oprócz tych 3 czynników, w których rozbudowa i różnicowanie opiera się na stosunkach i l o ś c i o w y c h ich elementów, występuje w czasach nowszych czwarty czynnik, t. j. barwa, którego zróżnicowanie jest według Caselli wyłącznie j a k o ś c i o w e j natury. Temu należy jednak kategorycznie się sprzeciwić, albowiem już Helmoltza określenie barwy (w „Die Lehre von den Tonempfindungen" X, 1863) sprowadza różnice jakości barwy dźwięku do różnic ilościowych i intensywnościowych alikwotów szeregu naturalnego. W wywodach Caselli daje się w ogólności zauważyć rażąca ignorancja w posługiwaniu się pojęciami z akustyki i psychologji muzycznej. Prócz powyższego poglądu na barwę dźwięku dowodzi tego również ustawiczne mięszanie z sobą zjawiska resonansu i szeregu alikwotów (str. XIII i XVII), kompromitujące poniekąd muzyka tej miary, co Casella. — Oryginalne, choć nie całkiem ścisłe i konsekwentne są wywody autora na temat stosunku muzyki do innych sztuk. Przeciwstawienie muzyki, jako sztuki rozciągłej jedynie w czasie, i sztuk plastycznych rozciągłych w przestrzeni, uznaje Casella za nieistotne. Twierdzi że i muzyka jest sztuką przestrzenną, gdyż obok melodji i rytmu, które są rozciągłe tylko w jednym wymiarze, t. j. w czasie, składa się na nią i harmonja, która jest wyrazem rozciągłości w obrębie j e d n e g o m o m e n t u czasowego, a więc wnoszącą do muzyki drugi wymiar, t. j. p r z e s t r z e n n ą r o z c i ą g ł o ś ć, co go prowadzi do przypuszczenia, że muzyka w przyszłości potrafi wyeliminować z siebie pierwiastek rytmu, a nawet melodji, i że dziełem sztuki będzie również jeden, zróżnicowany w sobie akord, zamiast dzisiejszych długotrwałych kompozycyj. Czy tu można jeszcze wogóle mówić o k o m p o z y c j i muzycznej, należy bardzo wątpić, podobnie jak można wątpić w użyteczność i możliwość tworów architektonicznych, którym odebraliśmy wymiar głębi lub dostrzegalność i artystyczny walor obrazów, sprowadzonych do jednego wymiaru. Ponadto rozciągłość w przestrzeni jest istotna tylko dla tych przedmiotów, które możemy ująć zmysłem dotyku, wzroku i mięśniowym. Natomiast słuchem, który przecież jest jedynym organem receptywnym muzyki (poza niezbadanym dotychczas zmysłem wibracyjnym stwierdzonym przez Revesza i Katza), nie możemy nigdy spostrzegać tej cechy, a w najlepszym wypadku tylko ją k o j a r z y ć z wrażeniami słuchowemi, co jednak jest nieskończenie odległe od bezpośredniego ujęcia cech przestrzennych w muzyce. — Prócz tych rozważań zajmuje się Casella genezą muzyki w ogólności, twierdząc — bez bliższego uzasadnienia — że muzyka instrumentalna jest historycznie pierwotniejsza od wokalnej i że rozwój muzyki w czasach nowszych odchodzi od wokalności w kierunku czysto instrumentalnej muzyki, co daje możność wyzyskania czwartego czynnika, t. j. barwy. Na końcu swych teoretycznych rozważań zajmuje się autor podziałem historji muzyki na epoki i mniejsze okresy, stosując po raz pierwszy konsekwentnie tonalność i jej przemiany jako kryterjum podziału, nadto usiłuje podać główne wytyczne rozwoju muzyki europejskiej aż do chwili obecnej, nie wyczerpując tego niełatwego problemu.— Część II omawianej pracy obejmuje 100 przykładów nutowych z różnych epok historycznych od XIII do XX wieku, wśród których silną mają przewagę utwory włoskich kompozytorów. Niewiadomo dlaczego autor nazywa je „kadencjami doskonałemi", mimo iż zdaje sobie sprawę z tego, że cytaty z dzieł Bartóka, Strawińskiego, Schönberga i swych własnych, nie mają już nic wspólnego z tem, co się tem mianem oznacza. Przykłady są zaopatrywane interpretacjami, które niezawsze mają ścisły, naukowy charakter. — Pomimo pewnych niedociągnięć w teoretycznej części omawianej książki, nie można jej odmówić pewnej pożyteczności, choć z drugiej strony nie wyczerpuje ona wszechstronnie całego materjału, któryby n a l e ż a ł o w takiej antologji uwzględnić. Ponadto, zbyt krótkie urywki nie dają niekiedy możności wglądu w charakter i styl całych tych kompozycyj i mogą się naprawdę przydać tylko tym,

którzy już skądinąd są zaznajomieni z temi kompozycjami lub stylami. Autor zdaje sobie jednak z tego sprawę i zaznacza, że książką swą chciał przedewszystkiem stworzyć impuls do dalszych, doskonalszych publikacyj tego typu (*Przyp. redakcji:* nie stoi nic na przeszkodzie, aby i te intencje autora uznać za paradoksalne).

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Fellerer Karl Gustav: Orgel und Orgelmusik, ihre Geschichte. 1929. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg. 8⁰, 192 str.

Jak wszelkie prace Fellerera, tak i obecnie omawiana zwraca na siebie uwagę z powodu wielkiego daru syntetycznego ujmowania zjawisk historycznych na przestrzeni wielu wieków. Kompendjum, którem tu się zajmujemy, należy z pewnością do najlepszych, jakie w ostatnich czasach ukazały się; autor umie ominąć wszystko, co mogłoby z powodu nagromadzenia zbyt wielu szczegółów zamącić jasny obraz historji organów i organowej muzyki. Wychodząc ze słusznej zasady, że rozwój instrumentu i jego budowy idzie ściśle w parze z rozwojem twórczości dla tego instrumentu przeznaczonej i że obydwa te czynniki wzajemnie na siebie oddziałują, przedstawia nam dźwiękowe typy i konstrukcje organów różnych epok i w związku z tem twórczość organową, oczywiście aż do najnowszych czasów. Charakteryzuje przy tej sposobności dźwiękowe typy organów francuskich i niemieckich, oraz ich zasadnicze różnice, które zresztą nie uwydatniły się dopiero w XIX wieku. Ilość nazwisk organistów, organmistrzów i kompozytorów ogranicza do minimum, nie daje też rozwlekłych charakterystyk, lecz zwięźle a przytem bardzo trafnie podaje ich charakterystykę, podkreślając w nich to, co jest rzeczywiście istotne. Znalazło się mimo to miejsce dla wzmianki o Janie z Lublina (ok. 1540) i jego tabulaturze organowej, mającej zresztą typ niemiecki, z którego to powodu Jan figuruje niestety między organistami i tabulaturzystami niemieckimi XVI wieku. Na końcu tej cennej pracy, którą możemy najgoręcej polecić naszym organistom i muzykologom, podaje autor opis dyspozycji 26 organów począwszy od końca XVI wieku, nie ograniczając się oczywiście do organów niemieckich, lecz uwzględniając także francuskie, włoskie, hiszpańskie, angielskie, szwedzkie, jakkolwiek wiele organów znajdujących się poza Niemcami wybudowały firmy niemieckie.

A. Chybiński

Abraham Gerald E. H.: Borodin the composer and his music. Londyn 1927, W. Reeves. 8⁰, 205 stron.

Obszerna biografja Borodina, pióra angielskiego muzykografa Abrahama, przynosi mało materjału dotyczącego techniki i stylu jego dzieł, jakkolwiek analizie ich poświęcił autor sporo miejsca. Poszczególne rozdziały tej książki zajmują się kolejno kompozycjami orkiestralnemi, scenicznemi, kameralnemi, wreszcie utworami fortepianowemi i pieśniami, z czego jednak czytelnik mało odnosi korzyści, nie mając przed sobą partycyj. Analiza ta zajmuje się bowiem przeważnie pojedyńczemi szczegółami tematyki i instrumentacji, nie opisując ich nawet, lecz tylko podając ich kolejne następstwo i nie dochodząc — poza skonstatowaniem najogólniejszych założeń formalnych — do wyników syntetycznych. Pomija zresztą zagadnienia tak ważne, jak zagadnienia stylu w melodyce i harmonice. Jest to typowy przykład muzykografji, w której braku rzeczowego punktu widzenia w stosunku do przedmiotu badań nie wynagradzają nawet walory formy. Do najlepszych stosunkowo rozdziałów książki należą ustępy biograficzne oraz rozdział wstępny, w którym autor przedstawia obraz walk o nowe ideały muzyczne w Rosji w pięćdziesiątych latach zeszłego stulecia, począwszy od Glinki i Dargomyżskiego, charakteryzując je słusznie jako idące w kierunku stworzenia „szkoły narodowej“, wolnej zarówno od wpływów konwencjonalnego stylu opery włoskiej z jednej strony, jak i dramatu muzycznego R. Wagnera z drugiej. Autor uważa Borodina za najzdrowszy i najbardziej charakterystyczny talent w „grupie pięciu“, twierdząc że on właśnie wraz z Rimskim-Korsakowem wywarł nasilniejszy wpływ na

późniejszą muzykę rosyjską, przedewszystkiem na Strawińskiego z epoki „Święta wiosny“. Twierdzeniu temu możnaby jednak przeciwstawić potężną postać Mussorgskiego, którego przecież bardziej aniżeli innych twórców tej grupy łączą bliskie węzły pokrewieństwa duchowego z epoką współczesną. Trudno zresztą oprzeć się wrażeniu, że Abraham wyolbrzymia stanowisko Borodina w historji muzyki, gdy w zestawieniu z Brahmsem, który schodzi u niego do rzędu zdolnych epigonów akademizmu niemieckiego, przyznaje mu bezwzględną wyższość nad tym ostatnim, zarówno pod względem rodzaju inwencji twórczej, jak i znajomości techniki. Sąd taki można chyba uważać za uogólnienie zbyt pochopne bardzo indywidualnych zapatrywań autora niepopartych głębszą analizą. Podkreślenie wybitnie lirycznej nuty w twóczości Borodina, kolorytu narodowego i orjentalnego, uzyskanego w II symfonji i w „Księciu Igorze“, oraz zdolności konstrukcyjnej, jest natomiast bezwzględnie słuszne, jakkolwiek podane w formie zbyt ogólnej, by mogło wyjść poza proste ich skonstatowanie, narzucające się już intuicyjnie słuchaczowi w bezpośrednim kontakcie z dziełem. Szkoda zwłaszcza, że autor nie poparł bardziej rzeczowymi wywodami ciekawego twierdzenia o traktowaniu elementu tematycznego w schemacie konstrukcji klasycznej u Borodina w sposób różny od ogólnie przyjętego w symfonji niemieckiej. Mogłoby ono dostarczyć ciekawego materjału w kwestji różnic stylistycznych, a nawet rasowych, przejawiających się w odmiennem operowaniu tymi samymi schematami formy u kompozytorów sobie współczesnych. W formie jednak podanej przez Abrahama może się co najwyżej stać podnietą do badań dla przyszłego historyka.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Van Gilse van der Pals N.: N. A. Rimsky-Korssakows Opernschaffen nebst Skizze über Leben u. Wirken. Paryż — Lipsk 1929. 8⁰, 691 str.

Książka ta jest rozszerzeniem dysertacji autora, zajmującej się tym samym tematem. Rozszerzenie to odnosi się jednak głównie do ilości przykładów nutowych, albowiem autor nie podaje tu zasadniczo nic nowego, prócz nakreślenia sylwetki psychicznej Korsakowa, w odniesieniu do której stara się wykazać, że racjonalistyczne nastawienie życiowe tego kompozytora stanowiło jedynie zewnętrzną osłonę dla jego psychiki rosyjskiej .Autor uważa, że właśnie twórczość operowa Korsakowa najsilniej przejawia te jego podświadome tendencje. W dowodzeniu swej tezy popełnia jednak ten błąd, że jej prawdziwość uzyskuje na tekstach oper, a nie na samej muzyce. W ten sposób punkt ciężkości jego rozważań przesuwa się na teren z samą muzyką niewiele mający wspólnego. Dzieląc całą twórczość operową Korsakowa na dzieła: 1. realistyczne (n. p. Wiera Szeloga, Narzeczona cara, Pan Wojewoda), 2. baśniowe (Śnieżyczka, Noc majowa, Sadko, Car Sołtan), 3. mityczno - mistyczne (Legenda o mieście Kiteż, Złoty kogucik i in.), zajmuje się autor głównie porównaniem poszczególnych postaci tych oper, ich charakterystyką, interpretacją ich treści symbolicznej i t. p. Rzecz jasna, że ten punkt wyjścia rozważań nie rzuca żadnego światła na muzyczną stronę omawianych oper Korsakowa. Wprawdzie autor zajmuje się i nią bardzo sumiennie, czego wyrazem jest olbrzymia wprost ilość cytatów nutowych, jednakże ich analiza muzyczna stoi na bardzo niskim poziomie. Wniknięcie w muzykę poszczególnych dzieł operowych Korsakowa polega tu właściwie na niesłychanie drobiazgowem i szczegółowem zestawieniu motywów i tematów każdej opery, oraz na podporządkowaniu ich odpowiedniemu momentowi akcji scenicznej. Nie wnikając zupełnie w cechy melodyki, harmoniki, rytmiki cytowanych ustępów, zajmuje się autor bardzo obszernie stosunkiem tonacji danego ustępu do jego treści nastrojowej, usiłując wykazać, że Korsakow łączył z pewnemi tonacjami przedstawienia barw i nastrojów (co zresztą sam kompozytor o sobie twierdził). Analiza muzyczna oper Korsakowa, przedstawiona przez autora, nie jest właściwie niczem innem, jak tylko bardzo dokładnym katalo

giem tematycznym, który nie pozwala czytelnikowi wyrobić sobie żadnego poglądu ogólnego, syntetycznego, na muzykę operową tego kompozytora. Jedyną ogólną tezą, której przeprowadzenie autor obiecuje, jest ta, że muzyka operowa Korsakowa ma charakter muzyki absolutnej, nieprogramowej. Dowodem tego mają być według autora liczne, czysto instrumentalne ustępy, mające formę ronda i t. p. Tezy tej jednak nie podejmuje autor w analitycznej części swej pracy, a ścisłe i drobiazgowe podporządkowanie motywów muzycznych do treści tekstu im odpowiadającego, na które wskazuje autor we wszystkich cytowanych przez siebie przykładach, dowodzi czegoś wręcz przeciwnego. Pozatem syntetycznego ujęcia muzycznej strony oper Korsakowa brak w omawianej książce zupełnie. Dokładna znajomość dzieł tego kompozytora, jaką autor wykazuje (przykłady nutowe wraz z ich literacko - hermeneutyczną interpretacją obejmują 645 stron) mogłaby stać się podstawą syntetycznego ujęcia istoty stylu operowego Korsakowa, a przynajmniej powinnaby doprowadzić do przedstawienia genezy tego stylu. Wadą wywodów autora jest właśnie brak wszelkich usiłowań w kierunku uogólniania, podobnie jak zupełne zaniedbanie pracy porównawczej, w tym wypadku szczególnie ważnej ze względu na równoczesność i pewną analogję działania Korsakowa i Wagnera (Ten pierwszy zupełnie samoistnie dochodzi do techniki nietylko motywów, ale i akordów przewodnich). Jedyną zaletą książki van der Palsa — obok katalogów tematycznych — jest bardzo szczegółowe ujęcie cech charakteru Rimskiego - Korsakowa, oparte na wspomnieniach przyjaciół i uczniów kompozytora, oraz dokładne zebranie materjałów, odnoszących się do jego działalności jako kompozytora, dyrygenta, pedagoga, pisarza i wydawcy. Mistyczna interpretacja tekstów jego oper, której autor dokonuje, stojąc na gruncie współczesnej antropozofji, nie wychodzi na korzyść naukowego charakteru książki. Skondensowanie mocno rozwodnionych wywodów autora z 690 na 50 stron, wyszłoby temu dziełu bardzo na korzyść.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Skrjabin Alexander: Prometheische Phantasien. Stuttgart-Berlin 1924. Deutsche Verlags - Anstalt. 8⁰, 111 stron.

„Fantazje prometejskie“ (w niemieckim przekładzie O. v. Riesemanna) nie są w sobie zamkniętem literackiem dziełem wielkiego kompozytora. Składa się na nie zbiór luźnych notatek, uwag, rozważań i wynurzeń, pochodzących z pomiędzy 16 i 44 roku życia Skrjabina, stanowiąc przewodnik po świecie jego myśli i idej, wyjaśniając charakter jego twórczości i jej linje wytyczne, przedewszystkiem zaś będąc wyrazem genezy i rozwoju jego koncepcyj zarówno z dziedziny mistyki, która stanowiła oś jego życia wewnętrznego, jak i z zakresu epistemologji i metafizyki, których problemy tworzą punkt wyjścia całej jego filozofji. Możemy śmiało mówić o własnej „filozofji“ Skrjabina, gdyż prócz słabych śladów systemów Fichtego i Schopenhauera, metafizyki Hebblowskiej oraz pojęć filozofji buddyjskiej, tworzy Skrjabin własną metafizykę, własny system idealistycznej teorji poznania, przeprowadzając konsekwentnie jej tezy, niekiedy nawet aż do absurdu. Zagadnienie istoty poznania świadomości osobowości indywidualnej jej stosunku do świata otaczającego, istota czasu i przestrzeni, ich znaczenie dla poznania i t. p. — oto problemy z pogranicza epistemologji i metafizyki, które zajmują Skrjabina prawie od najwcześniejszego okresu jego życia. Obok tych zagadnień ściślejszych, w których Skrjabin — mimo braku systematycznego wykształcenia filozoficznego — posługuje się językiem naukowym, posuwając się nieraz dość daleko w precyzowaniu pojęć, zawiera literacka spuścizna Skrjabina wywody o innym charakterze, innym zupełnie językiem pisane. Są to wynurzenia o charakterze mistycznym, rzucane na papier w pośpiechu, w ekstatycznem uniesieniu, utrzymane w stylu poetyckim, w których Skrjabin przejawia jeszcze bardziej oryginalny światopogląd. Ponieważ ta strona psychiki jego cha-

SPROSTOWANIE

$$\frac{\text{Ewolucja Boga (t. j. byt jako całość)}}{\text{niebyt}} = \text{absolut}$$

rakteryzuje go nietylko jako człowieka, ale rozświetla od wnętrza cały charakter jego twórczości muzycznej, przeto postaramy się ją nieco obszerniej opisać. Mistyka była bowiem podstawą, impulsem jego działalności kompozytorskiej, osią, która nadawała tej ostatniej kierunek, charakter, a nawet formę. Twórczość muzyczna nie była dla Skrjabina celem samym dla siebie, ale jedynie środkiem do innych, wyższych celów. Idea zbawienia była ta, która opanowała całe jego życia wewnętrzne. Uważał się za jednostkę wybraną, za środek, który Bogu, czyli świadomości uniwersalnej miał posłużyć do dźwignięcia całej ludzkości na wyższy plan istnienia. Jego twórczość miała prowadzić do tego czynu kosmicznego, któryby pomógł ludzkości dźwignąć się na dalszy, wyższy stopień rozwoju. Wierzył, że sztuka daje nietylko doznania, przeżycia estetyczne, ale że działa również „kathartycznie“ (katharsis), oczyszczająco, że może nawet wywołać stan ekstatyczny, t. j. zespolenie się świadomości indywidualnej z uniwersalną. Ten ostatni pogląd ma swe źródło w mistycyźmie wschodnim, w filozofji neoplatońskiej, a także w nowoczesnej doktrynie teozoficznej, która podkreśla, że w każdem indywiduum jest element boskości, dążący do zespolenia się ze swojem praźródłem. I Skrjabin wierzy silnie w ten boski element w człowieku, skąd płynie jego pozytywny stosunek do życia w każdym jego przejawie, ale przypisuje go sobie w silniejszej mierze niż innym, uważa się poniekąd za jednostkę wybraną, co stanowi podstawę tak często zarzucanej mu megalomanji. Posłannictwo swe pojmował Skrjabin w ten sposób, że za zadanie swego życia uważał stworzenie takiego dzieła, któreby wywołało zbiorowy akt ekstazy, tworzący pierwszy krok w kierunku duchowego odrodzenia ludzkości. — Szukanie sensu istnienia i tworzenia doprowadziło go do maksymalnego potwierdzenia istnienia we wszystkich jego przejawach. Celem tegoż jest ewolucja, prowadząca do zjednoczenia się dyferencjacji absolutu, t. j. indywiduów, z samym obsolutem. Przebiegi życiowe są odbiciem tworzenia absolutnego bytu, który Skrjabin ujmował formułą:

Ewolucja Boga (t. j. byt jako całość) = absolut niebyt.

Twórczość człowieka, czyli mikrokosmu, jest również odzwierciedleniem twórczości makrokosmu. Bezcelowem jest jedno i drugie. Twórca tworzy światy, by je niszczyć, cierpienie, by je pokonać; dążenie i osiąganie — to tylko etapy istnienia, elementy rytmu kosmicznego. Przeciwieństwa, istniejące od początku, w kosmosie identyczne z materją i siłą, pozostają w ustawicznych choć zmiennych stosunkach, dzięki miłości kosmicznej. Duch, czyli siła, pierwiastek aktywny, dąży ustawicznie do zjednoczenia się z materją, tworząc w niej coraz to nowe, coraz doskonalsze formy. W epoce obecnej cały wszechświat jest ogarnięty tęsknotą do zespolenia się w jedno z istotą swoją. Czyn Skrjabina ma właśnie być aktem wstępnym do duchowego zespolenia dzieła sztuki, któreby łączyło w sobie wszystkie sztuki razem: muzykę, taniec, grę świateł i barw, z czynnością liturgiczną. Granice pomiędzy wykonawcami a słuchaczami miały tu odpaść w zupełności. Wielotysięczny tłum miał być uczestnikiem Misterjum, uszeregowany według stopnia oczyszczenia wewnętrznego. Miejscem jednorazowego odbycia się Misterjum miały być Indje. — Idea tego Misterjum była nietylko przewodnią myślą całego życia Skrjabina, ale nadawała również ekstatyczny charakter wszystkim innym dziełom tego twórcy, które on sam uważał tylko za przygotowanie do Misterjum. Dewizą ostatnich lat jego życia, w których realizacja jego koncepcji napotykała w nim samym na wiele trudności i przeszkód, było: „Misterjum albo śmierć“. Los wybrał z tej alternatywy wielkiego twórcy to ostatnie. A dojrzałość ludzkości do zespolenia się w duchu, do wszechmiłości i wyższego planu istnienia, przejawiły się najdobitniej w wielkiej wojnie i wszystkich jej, do dziś dnia trwających konsekwencjach, któreby może nawet fanatyka - Skrjabina przekonały, że jeszcze nie nadszedł czas na Misterjum.

Dr Zofja Lissa (Lwów)

S w a n Alfred J.: Scriabin. Londyn 1923, John Lane the Bodley Mead Lmtd, 8°, 119 str.

Monografja Swana jest jedną z pierwszych większych prac o Skrjabinie, powstałych poza Rosją (druga, A. E. Hulla, pochodzi z r. 1927), To, że książka ta powstała właśnie na terenie Anglji, nie jest zupełnie przypadkowem, albowiem poza ojczyzną Skrjabina jedynie w Anglji i Ameryce kwitnął i kwitnie po dziś dzień kult twórczości Skrjabina, podczas gdy Europa centralna i zachodnia odnosi się z mniejszą lub większą rezerwą do zbyt ekstatycznych, zbyt mało intellektem przepojonych kompozycyj tego twórcy. O monografji Skrjabina, napisanej przez Swana, nie da się zbyt wiele powiedzieć. Poza typowym dla tego rodzaju dzieł życiorysem kompozytora, obejmującym przeszło jedną trzecią część książki, nie zbliża się autor do ujęcia technicznej strony dzieł Skrjabina .Dzieli jego twórczość na szereg etapów, biorąc za kryterjum podziału ich treść programową. Kto bliżej wniknął w istotę twórczości Skrjabina i zdał sobie sprawę z tego, jak dzieła jego nie mają nic wspólnego z programowością w potocznem tego słowa znaczeniu, ten może sobie uświadomić, jak zewnętrznym i nieistotnym dla jego twórczości jest taki podział. Nieliczne uwagi o melodyce, harmonice i formalnej strukturze dzieł Skrjabina giną w powodzi literackich interpretacyj tychże, w których autor, opierając się na założeniu mistycznego światopoglądu kompozytora, posługuje się przeważnie pojęciami z zakresu mistyki, a nawet magji, najprawdopodobniej wbrew wszelkim intuicjom kompozytora, którego głęboki filozoficzny mistycyzm z samą magją jako taką niewiele miał wspólnego. — W związku z czysto muzyczną stroną kompozycyj Skrjabina ciekawsze są nieco dwa twierdzenia autora. Pierwsze odnosi się do jego harmoniki, w związku z którą autor zaznacza, że już w op. 32 i 37 występują zarodki przyszłego akordu podstawowego „Prometeusza" (op. 60). Jak już w mej pracy o harmonice Skrjabina zaznaczyłam pogląd ten nie jest słuszny, albowiem akordy te na terenie harmoniki tonalnej mają zupełnie odmienne znaczenie (są niekonstruktywne a powstały przez przetrzymania i tony zamienne w obrębie funkcji dominantowej), niż harmonja podstawowa w op. 60, która stanowi tworzywo i centrum odniesienia dla wszystkich brzmień nowego stylu harmonicznego Skrjabina. Drugą słuszną uwagę wypowiada autor w odniesieniu do formalnych cech ostatnich większych utworów Skrjabina, w których widzi pewien nawrót, przejawiający się w najprostszych, tercjowych lub kwintowych stosunkach większych partyj (ustępów) w utworach. — Mimo tych i kilku im podobnych słusznych uwag, książka Swana nie daje syntetycznego poglądu na twórczość Skrjabina, a przyczyny tego należy szukać w pomięszaniu dwóch punktów widzenia w stosunku do dzieł omawianego twórcy, a to: 1. literacko - programowego i 2. technicznego, które, jedynie zupełnie odrębnie traktowane, bez przewagi tego pierwszego (co u Swana niestety zachodzi) mogą dać naukowo pozytywne rezultaty.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

E a g l e f i e l d - H u l l, A.: The great russian tone poet Scriabin. Londyn 1927, Augener. 8°, stron.

Ze wszystkich dotychczasowych monografij o Skrjabinie największą wartość naukową przedstawia monografja Hulla. Wprawdzie punkt ciężkości wywodów tego autora leży w omawianiu f o r m a l n e j struktury dzieł Skrjabina, jednak obok nich znajdujemy tu wiele ciekawych i trafnych uwag w odniesieniu do innych cech stylu tego kompozytora. Przedewszystkiem zajmuje się Hull genezą późniejszego stylu harmonicznego Skrjabina, a głównie akordu podstawowego tegoż, widząc jego zarodek w akordzie kwintsekstowym zwiększonym („french sixth chord"), który przepaja harmonikę Skrjabina od jego op. 36. Hull pierwszy wśród nielicznych teoretyków harmoniki Skrjabina zdaje sobie sprawę, że w dojrzałym stylu harmonicznym tego kompozytora występuje nietylko jeden typ akordu, jako podstawa brzmieniowa, ale kilka różnych typów, w których autor widzi realizację dalszych alikwotów szeregu naturalnego, i to

tych, które nie są zgodne z naszym temperowanym strojem (7, 11, 13 i 14). Hull uświadamia sobie również że Skrjabin tworzy zupełnie nowy styl harmoniczny, który opiera się na j e d n e m brzmieniu podstawowem, ale nie wnika bliżej, na czem polega ten nowy styl. — Wśród takich słusznych, ale nie zawsze do końca przeprowadzonych poglądów, występują również i inne, którym można się sprzeciwić. A więc mimo że autor stwierdza w op. 60, 61 i t. d. nową harmonikę, pozbawioną dawnych form i stosunków akordowych, to gdzieindziej dowodzi, że nawet ostatnie utwory Skrjabina dadzą się sprowadzić do ukrytej tonalności. Niekonsekwencją ze strony Hulla jest również twierdzenie, że Skrjabinowski akord syntetyczny jest k o n k o r d e m, z chwilą, gdy autor uznaje, że różnice konsonansu i dyssonansu tu nie zanikněły, a akord ten, zbudowany z szeregu kwart, ponad sobą umieszczonych, zawiera interwały dyssonujące. — Mimo pewnych niedociągnięć i niekonsekwencyj w wywodach Hulla, książkę jego należy uznać za najlepsze dotychczasowe dzieło o Skrjabinie. Odrzucenie pustej frazeologji, rzetelne usiłowania uniknięcia w styl Skrjabina i próby choćby częściowego wyjaśnienia tych zjawisk, które się już nie mieszczą w kategorjach dawnego stylu— oto wartości omawianej książki. Do jej zalet należy również zaliczyć obszerny rozdział zajmujący się syntezą muzyki i barw, zarówno ze strony historycznej, jak i fizjologicznej, która znajduje u Skrjabina swą realizację w „Prometeuszu".

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

S c h l o e z e r Boris, de: Igor Strawińsky, Paryż 1929. Editions Claude Aveline. 8°, 175 stron.

Książka Schloezera jest szóstym i ostatnim tomem wydawnictwa „La musique moderne" (pod kierunkiem A. Coeuroy), przynoszącego szereg monografij artystycznych z zakresu muzyki współczesnej o dość nierównej wartości. Autor stawia sobie za zadanie zbadanie stylu i techniki Strawińskiego. Że jednak problemy techniczne potraktowane zostały na ogół dość pobieżnie i powierzchownie, przeto i synteza stylu, jakkolwiek w kilku punktach trafnie ujęta intuicyjnie, zarówno jak i jego geneza, nie została wystarczająco wyjaśniona. Dotyczy to w pierwszym rzędzie problemów h a r m o n i k i, co do których autor zadowalnia się ogólnikowem twierdzeniem, że począwszy od „Petruszki" styl harmoniczny Strawińskiego zmienia się z chromatycznego w djatoniczny, akcentując tylko niektóre momenty ewolucyjne, mianowicie typ politonalności o różnych tonalnie linjach melodyjnych lub kompleksach akordów, rozwijających się na tle zawsze wyraźnie zaznaczonego fundamentalnego planu tonalnego, — lub typ harmoniki „Święta Wiosny", w którym występuje akord jako barwa, „timbre" w służbie ogólnej koncepcji estetycznej dzieła. Co się tyczy rytmu, trudno uznać za wszechobowiązujące w twórczości Strawińskiego zdanie, że rytm jest u niego tylko funkcją melodji i harmonji, wobec takiego dzieła, jak właśnie „Święto Wiosny", gdzie rytm zyskuje przecież znaczenie autonomiczne i jest tak ściśle związany z gestem, że — mimo wyraźnych zastrzeżeń samego Strawińskiego — robi wrażenie elementu raczej pierwotnego w stosunku do innych. Najbardziej istotne są może uwagi dotyczące i n s t r u m e n t a c j i, podkreślające romantyczny typ instrumentacji w „L'Oiseau du Feu", choć traktujący instrumenty nie masowo, na sposób Wagnera, lecz raczej kontrastowo, z podkreśleniem pojedyńczych barw. Z typem tym zrywa Strawiński już w „Petruszce"; instrumentacja tego baletu może być zrozumiana tylko z punktu widzenia inwencji melodyjnej i struktury, której celom służy, rezygnując zupełnie z celów własnych. Koncepcja ta zwyciężyła w późniejszej twórczości Strawińskiego, tylko że kompozytor realizuje ją coraz pełniej, ograniczając dymensje orkiestry, której miejsce zajmuje z czasem zespół kameralny; ostatnim jej wyrazem jest skondensowanie środków orkiestralnych do samych tylko instrumentów smyczkowych w „Apollinie". — Począwszy od „Święta Wiosny" charakteryzuje autor styl Strawińskiego jako wokalny w tem znaczeniu, że element melodyczny bie-

rze bezwzględnie górę nad harmonicznym. przyczem obojętne jest, czy to jest utwór wokalny czy instrumentalny. Jest to albo monodja z towarzyszeniem akompanjamentu („Mawra“, „Edyp“), bądź polifonja linearna („Renard“, oktet), bądź polifonja akordowa („Noces“). W tekstach charakterystyczny jest wzgląd na walory dźwiękowe z wykluczeniem elementu pojęciowego. — Podnoszony tylokrotnie brak ciągłości w ewolucji twórczości Strawińskiego uważa autor za wynik stosowania czysto zewnętrznych kryterjów badania, i tu — przyznać należy — udało się autorowi naświetlić trafnie pewne momenty, wskazujące na wspólną genezę „stylów“ Strawińskiego. Już od „Petruszki“ począwszy wszystkie opery i balety jego mają formalnie koncepcję czysto instrumentalną, t. zn. forma ich niezależna od żadnych względów pozamuzycznych, warunkujących akcję sceniczną, rozwija się według schematów, właściwych muzyce absolutnej. Jest to albo forma sonaty wzgl. symfonji („Petruszka“), albo, gdzie niema kompozycji symetrycznej, struktura „komórkowa“ („cellulaire“), w znaczeniu tematycznej jednolitości wszystkich części, biorących początek z zarodkowego motywu części I, albo synteza obu tych metod. (Nie podkreśla autor natomiast znaczenia tej koncepcji dla rozwoju współczesnej opery poza Strawińskim, w której zwycięża na całej linji zasada formy skonstruowanej sub specie logiki wyłącznie muzycznej, bez oparcia się o tekst). W „Historji żołnierza“ używa Strawiński po raz pierwszy pewnych typów form i konstrukcyj, zaczerpniętych z przeszłości, co odtąd staje się u niego zasadą: typu sonaty z epoki przedklasycznej, kantaty świeckiej z epoki Händla, i t. p. Tu podnosi autor, że Strawińskiego „powrót do Bacha“ akcentuje jego elementy nieindywidualne, ale typowe dla swej epoki, które stały się wyrazem jej stylu. W przeciwieństwie do wieku XVIII wiek XIX, hołdując hasłu indywidualizacji, posuniętej do najdalszych granic możliwości, nie stworzył własnego stylu *(przyp. redakcji:??)*. Strawiński zaś, jako natura typowa rosyjska, odczuwając podświadomie dążność do kolektywizmu, szuka oparcia o pewne elementy ponadindywidualne i te znachodzi właśnie w sztuce XVIII wieku, która wytworzyła specyficzny po wszystkie czasy w muzyce typ formy, tak wokalnej, jak i instrumentalnej i wypracowała najbardziej w sobie zamknięty system estetyczny w historji muzyki. Ten duch, obcy indywidualizmowi i romantyzmowi XIX wieku, manifestuje się u Strawińskiego użyciem ściśle określonych konstrukcyj architektonicznych w operze i balecie, jeszcze zanim technika jego stała się wybitnie „klasyczną“, i on też stanowi, począwszy podstawę wszystkich jego ewolucyj stylistycznych, począwszy od „Petruszki“ aż do dzieł ostatniej doby. — Na koniec nie możemy pominąć dyskusji, którą — właśnie z okazji „klasycyzmu“ Strawińskiego — rozwija Schloezer na temat pojęć „klasycyzmu“ i „romantyzmu“. To przeciwstawienie ma dla niego znaczenie nie historyczne, ale wyłącznie metodologiczne, precyzując różny w obydwóch wypadkach stosunek twórcy do rzeczywistości, jako materjału dzieła sztuki. Artysta klasyczny wychodzi z rzeczywistości, transponując ją na plan idealny i zamykając ją w kanony reguł i konwencyj własnych, tej rzeczywistości z gruntu obcych. Artysta typu romantycznego jest w pewnem znaczeniu realistą, stara się o prawdę w sztuce, o utrzymanie kontaktu z życiem, stąd różnorodność sposobu wyrażania się, niestałość form, dążność do ekspanzji poza granice własnych środków wyrazu. Gdyby nawet zgodzić się na takie ujęcie problemu, stanowisko to mogłoby być słuszne jedynie w odniesieniu do sztuk plastycznych, nigdy jednak w odniesieniu do muzyki, której materjał — z wyjątkiem elementu rytmicznego (Schloezer zaś właśnie opiera swe analogje na różnem traktowaniu rytmu w muzyce europejskiej i egzotycznej) —nie wchodzi w stosunku do form, istniejących w naturze, do dzieła sztuki in crudo, ale dopiero po dokonaniu daleko idącej stylizacji. Tego rodzaju argumentacja jest zatem zupełnie nieistotna, i nie przyczynia się w niczem do zrozumienia „klasycznego stylu“ Strawińskiego. Podobnie zawiodła też próba wyjaśnienia specyficznie rosyjskich

cech talentu Strawińskiego i sprecyzowania ściśle określonego kryterjum, według którego sądzimy o narodowym — lub nie — charakterze twórczości danego kompozytora. Pomimo tych braków, pracy Schloezera niepodobna odmówić walorów pozytywnych, zwłaszcza przy dotychczasowym stanie literatury, w której poza ujęciem feljetonistycznym na terenie raczej literackim i prasą codzienną, twórczość Strawińskiego pozostała prawie nieuwzględniona.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Ramuz C. F.: Souvenirs sur Igor Strawinsky. Paris 1929. Editions de la Nouvelle Revue Française. 8⁰, 105 s.

Książka znanego francuskiego pisarza nie jest i nie pragnie być biografją Strawińskiego. Jest to szereg impresyj na temat wzajemnych stosunków przyjacielskich w latach 1915 — 1920, skreślonych barwnie. z porywającym talentem literackim, który poprzez sprawy, pozornie najbardziej błahe i materjalne, potrafi odczuć całą indywidualność artystyczną bliskiego sobie człowieka, schodząc aż w dziedzinę podświadomości. W ten sposób uzyskuje Ramuz niezwykle plastyczną sylwetkę duchową Strawińskiego, którego bezpośredniość i pierwotność przemawiają do nas tak wyraźnie z jego ówczesnych kompozycyj, przedewszystkiem z „Noces" i „Histoire du soldat". Autor wżył się w atmosferę duchową tych dzieł, tłumacząc Strawińskiemu teksty rosyjskie na język francuski, daje też ciekawe szczegóły dotyczące powstania „Histoire du soldat". Czysto zewnętrzne okoliczności wpłynęły, jak się dowiadujemy z książki Ramuza, na formę i technikę tego dzieła. Miały one do pewnego stopnia rozstrzygnąć o drogach rozwoju przyszłych form w historji muzyki. Trudności techniczne, nieodłączne od zmontowania każdego większego dzieła, wzmagające się z każdym rokiem wojny, kazały autorom wybrać formę możliwie najprostszą, ograniczając liczbę osób działających do czterech, zaś instrumentalistów w orkiestrze do siedmiu. Tekst był pomyślany przez Ramuza w stylu narracyjnym, jako lepiej dający się przystosować do potrzeb małych teatrzyków; muzyka Strawińskiego jako suita, a więc w formie niezależnej od tekstu, nadającej się równie dobrze do sali koncertowej. Oczywiście w praktyce dopiero okazało się, że te innowacje nietylko nie upraszczają sprawy, ale ją wręcz komplikują, równocześnie jednak — czego Ramuz nie podkreśla — okazało się, że nowa forma zdolna jest do życia i dalszego rozwoju. — Książka Ramuza nie przynosi żadnych szczegółów fachowych, dotyczących rzemiosła u Strawińskiego, niewątpliwie zainteresuje jednak każdego muzyka przedziwnie wyczutą intuicyjnie atmosferą jego twórczości z okresu, zaznaczającego się może najbujniejszym jej indywidualizmem.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Sabaneyeff Leonid: Modern Russian Composers. Londyn 1927. Martin Lawrence Ltd. 8⁰, 253 stron.

Autor zaznacza na wstępie, że jest to książka „dla wszystkich", potraktował więc temat z punktu widzenia ogólno-estetycznego, ale z uwzględnieniem jego stosunku do historji dawniejszej muzyki rosyjskiej i do zachodnio - europejskiej. Dzięki możliwie wszechstronnemu, choć przeważnie celowo niefachowemu naświetleniu pojedyńczych problemów i plastyce stylu pisarskiego, występują sylwety duchowe pojedyńczych twórców jak żywe, w swej każdorazowej roli jako czynniki danego momentu historji kultury. Autor, należący do najwybitniejszych muzykologów rosyjskich doby obecnej, dał tu świetny przykład, w jaki sposób można przemówić do laików o muzyce, co, chcąc uniknąć pustej frazeologji, jest znacznie trudniejszym problemem, niż w zakresie każdej innej sztuki, ponieważ muzyka posiada swą własną, liczną i zróżnicowaną terminologję, dla laika niezrozumiałą. — Poczet współczesnych twórców rosyjskich rozpoczyna Tanejew, zwany przez autora „rosyjskim Brahmsem"; daje to autorowi sposobność do świetnego scharakteryzowania konserwatywnej atmosfery konserwatorjum moskiewskiego. Stosownie do założenia książki interesuje autora Skrjabin raczej pako człowiek i mistyk, niż jako mu-

zyk, który tylko w pewnej części urzeczywistnił swe marzenia i nadał im formę konkretną. U Strawińskiego niepokoi go raczej niejasny pod względem etycznym charakter jego sztuki, niż go zachwyca jego zmysł ironji i dowcipu, jego zdolność stylizacji i jego „nadludzka, szatańska technika“. W ocenie jego talentu, który przecież tak silnie zaważył na kształtowaniu się współczesnej muzyki zachodnio - europejskiej, uderza ogromna trzeźwość. Sabanejew nie waha się zestawić go w duchowej bliskości... z Meyerbeerem, uważa go raczej za „wynalazcę i odkrywcę“, niż za prawdziwego twórcę. Znakomicie i również objektywnie charakteryzuje autor Prokofiewa, reprezentującego reakcję przeciw Skrjabinowi, a równocześnie przeciw romantyzmowi i impresjonizmowi swym kultem silnych rytmów, naiwnej melodyki i djatonizmu w harmonice. Talent jego interesuje się samą tylko materją dźwiękową jako taką, a poza wirtuozowstwem w operowaniu nią wyczuwa się umysł pozbawiony ogólnoduchowych wartości. Następują: Rachmaninow i Rebikow, talent raczej teoretyczny niż praktyczny, który mimo średniego uzdolnienia odegrał dużą rolę w historji, następnie Medtner, reprezentant reakcji przeciw antigermańskiemu nastawieniu szkoły narodowej rosyjskiej ostatnich dziesiątków XIX wieku — Greczaninkow, którego rola sprowadza się do kontynuatora Glinki na terenie rosyjskiej muzyki kościelnej. Okres porewolucyjny rozpoczyna Miaskowskij, pokrewny z jednej strony Czajkowskiemu, z drugiej zaś Mussorgskiemu, oraz Feinberg, mający w sobie zdaniem autora „coś z genjusza i psychopaty“. Twórczość ich obu dowodzi że ideały romantyczne są w Rosji wiecznie żywe, a podkreślenie tej okoliczności jest bardzo ważne dla zrozumienia charakteru muzyki rosyjskiej, odrębnego od muzyki zachodnio - europejskiej. Omówiwszy pokrótce innych kompozytorów współczesnej Rosji sowieckiej (Gniessin, bracia Krein, Stanszyński, Akimienko, Rosławiec—grupa moskiewska, leningradzka, amerykańska, paryska), nie pomija autor i bardzo interesującego ruchu teoretycznego (Feinberg, Jaworski), końcowe wreszcie rozdziały poświęca „muzyce rewolucji“, która — jak dotąd — nie przedstawiała zasadniczo nowych problemów, może już choćby dlatego, że najwybitniejsi twórcy, romantycy, z natury apolityczni, zgłosili w tym kierunku swą neutralność.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Mersmann Hans: Musiklehre. Berlin 1929, Max Hesses Verlag. 8⁰, 265 str.

Praca Mersmanna jest nauką o istocie muzyki. W znacznej mierze jest ona wykładnikiem poglądów, ujętych w systemie jego estetyki muzycznej („Angewandte Musikaesthetik“). Fundamentem nauki o muzyce jest żywy organizm sztuki muzycznej jako splot biologicznych czynników, kształtujących różnorodne formy według niezmiennych praw naturalnych. Konstrukcje formalne są tylko symbolami ducha czasu w znaczeniu ewolucji historycznej kształtów, zamykających w sobie aprioryczną istotę treści muzycznej. Skostniały i na pół martwy schemat oddawna praktykowanej metodyki nauczania teoretycznego polega dziś jeszcze na oddzielnem rozpatrywaniu metryki i rytmiki, melodyki, harmoniki, kontrapunktu i form, bez muzycznego związku z sobą; na dogmatycznych zakazach w postępach akordów, łączących się arytmicznie w całotonowych lub półtonowych wartościach nutowych; na nauce kontrapunktu gatunkowego, bynajmniej nie objawiającego istoty polifonji. Wszystko to odbywa się przeważnie w zupełnej izolacji wymienionych właśnie biogenetycznych sił, które tylko wspólnie ożywiają całokształt muzyczny. Na wstępie swej „Musiklehre“ stawia autor tezę naczelną (str. V): między prawami muzycznego dzieła sztuki a prawami teorji muzycznej nie może istnieć żadna zasadnicza różnica. (Na identycznej zasadzie opiera się moja „Systematyka muzykologji“, Lwów 1930, na co z wielu względów szczególnie zwracam uwagę szan. czytelników). Na płaszczyźnie rozważań estetyki praktycznej rozpala Mers-

mann światło „od wewnątrz", tem samem zbliża się znacznie do i s t o t y muzycznej syntezy, podczas gdy tradycyjna pedagogika (t. zw. teoretyczna) poruszała się zaledwie na peryferji procesów twórczych. Muzyka wyraża organiczny rozrost („Wachstum") od zalążka — tonu do skończonych wymiarów zamkniętej formy. Ze stanowiska analizy technicznej należy badać poszczególne czynniki kompozycji muzycznej podobnie jak to czyni anatomja fizjologiczna, więc w celowej łączności przejawów organicznych. Temat, rytm, metrum, harmonja, dynamika, agogika mogą być zrozumiałe tylko w stałej wzajemnej zależności od siebie. Mersmann wychodzi z założeń teorji K u r t h a o melodji jako sumie interwałów o różnych napięciach energetycznych („Melodie als strömende Kraft"). Metrum mierzy i odgranicza kompleksy interwałów na zewnątrz, rytm natomiast jest elementem wewnętrznym. Prymitywem wszelkiej harmoniki jest kadencja, której wszechstronnej budowie poświęca autor trzy niezmiernie zajmujące rozdziały, zwłaszcza że traktuje ją wszędzie jako zarodek formy. — „Musiklehre" obejmuje cztery znamienne części. Pierwsza poświęcona jest symbiozie czynników muzycznej syntezy („Organismus der Elemente") druga polifonji w jej wszechstronnych przejawach, trzecia harmonice od jej naturalnych podstaw do najnowszych problemów architektonicznych, czwarta formie. Całość jest rewelacją w metodyce pedagogicznej, a może nawet system taki uznać należy za jedyną pozytywną drogę do i s t o t n e g o zgłębienia tajemnic sztuki tonów, powierzanych zwykle t. zw. intuicji artystycznej. Nieprzeciętny talent Mersmanna do żywego kojarzenia teorji spekulatywnej z twórczą praktyką muzyczną, oraz zdolność jednoznacznego określania niekiedy bardzo zawiłych problemów, przyczyniły się do powstania dzieła o wysokiej wartości naukowej i praktycznej. Przekład polski byłby bardzo pożądany.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

X. C h l o n d o w s k i Antoni: Nauka harmonji. Podręcznik dla uczniów szkół organistowskich, zwięźle i przystępnie opracowany przez... 1929. Nakładem Salezjańskiej Szkoły Organistów w Przemyślu. 8⁰, 93 str.

Jak już w tytule autor zaznaczył, podręcznik ten jest przeznaczony dla użytku uczniów gry na organach i jest napisany pod kątem widzenia ich celów i zadań. Odpowiada najzupełniej swemu przeznaczeniu dzięki bardzo przystępnemu i jasnemu ujęciu materjału i licznym przykładom harmonicznego opracowania pieśni religijnych. Oczywiście można wyrazić nadzieję, że ten sam autor obdarzy świat organistowski drugim dla gry organowej niezbędnym podręcznikiem, t. j. zasadami kontrapunktu, równie jasno i przystępnie napisanym. A jeśli nasi organiści opanują należycie i dokładnie tego rodzaju podręczniki, to poziom znacznie się podniesie.

A. Chybiński

E r p f Hermann: Harmonielehre in der Schule. Lipsk 1930, Quelle u. Meyer. 8⁰, 96 stron.

Założeniem tej pracy było prawdopodobnie uproszczenie systemu H. Riemanna oraz podanie nauczycielom skondensowanej wiedzy o praktykowanych związkach harmonicznych. Tytuł książki i rodzaj wydawnictwa wskazują poniekąd, że autor ma na myśli podręcznik nauki harmonji dla szkół ogólnokształcących. Uczniowie niewiele z niego skorzystają z powodu zgęszczonej syntezy zjawisk harmonicznych i skąpych przykładów nutowych. Jako repetytorjum dla nauczycieli muzyki jest praca Erpfa znów niewystarczająca z powodu zbyt ogólnikowego i pobieżnego traktowania modulacji. Analiza umieszczonych na końcu książki kilku raczej dowolnie niż celowo dobranych fragmentów kompozytorskich z różnych epok i stylów bynajmniej nie utrwala ani nie pogłębia nabytych w poprzednich rozdziałach wiadomości. Jako metoda nauczania harmonji w szkołach nie wnosi ta książka nowych idei, również strona dydaktyczna jest nieoryginalna. Całość przedstawia się w porównaniu z systemami Riemanna, Thuillego, Schönberga i Weigla małoznacznie. Jeśli nawet wymienione

tu dzieła nie nadają się w całej swej rozciągłości do nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących, to jednak ich skróty rozumnie i celowo „okrojone" (niektóre są już opublikowane) i licznemi „żywemi" przykładami poparte, przyczyniają się znacznie więcej do muzycznego uświadomienia zainteresowanych, niż wykład Erpfa, który wyjaśnia wprawdzie zasadnicze problemy, ale zbyt „ekonomicznie", a tem samem — wobec niewystarczającej ilości przykładów — przedstawia małą wartość pedagogiczną. Praca ta jest jedną z cyklu przeważnie trafnie ujętych książek, ukazujących się pod wspólnym tytułem „Musikpädagogische Bibliothek" w redakcji L. Kestenberga.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

W e l l e s z Egon: Die neue Instrumentation. Max Hesses Verlag, Berlin. Tom. I 1928, tom II 1929. 8⁰, str.

Proces fermentacyjny w muzyce współczesnej dobiega do końca. Widomym znakiem tego jest pojawianie się coraz więcej książek o całokształcie tego okresu, jakoteż o poszczególnych jego problemach.— Książki o instrumentacji mają tylko wówczas znaczenie, gdy prócz technicznych szczegółów objaśniają również i tajniki stylu danej epoki wzgl. danego okresu. Dlatego dzieło Hektora Berlioza, mimo iż techniczne jego wskazówki są przestarzałe i nieaktualne, wcale na wartości nie straciło. Zupełnie odmienne przesłanki stylistyczne czynią z opracowania Berliozowskiej „Instrumentacji" przez Ryszarda Straussa zjawisko niezależne, o niesłychanie doniosłym wpływie na rozwój techniki orkiestracyjnej, gdy n. p. świetna pod względem wskazówek technicznych „Instrumentacja" Ch. Widora jest bez większego znaczenia i pierwej czy później stanie się przestarzałą. — Jasnem więc jest a priori, że zadawalniająca praca o instrumentacji może powstać dopiero pod koniec jakiejś epoki, gdy skrystalizowany i jednolity styl umożliwia syntezę. Dziś widzimy wprawdzie już jasno i oddzielnie prądy ścierające się, rozróżniamy mieszające się składniki, ale rezultatu tego procesu nikt nie jest w stanie przewidzieć. — Praca D-ra Wellesza ogranicza się z konieczności do analizy. Wszystkie rozdziały, które pozornie zdają się dążyć do syntezy, są tylko historyczne; są tylko konkluzją epoki minionej. Mimo świetnego ujęcia naukowego — choć o zabarwieniu literackiem — nie dochodzą do żadnych nowych rezultatów. Dzieli się praca jego na trzy części: Orchester im XIX Jahrhundert, Der Stil des Kammerorchesters, Die Grundlagen der neuen Instrumentation. — Tom I przegląda systematycznie poszczególne instrumenty i bada na podstawie licznych przykładów ich odmienny sposób użycia począwszy od Mahlera i Debussy'ego, skończywszy na Hindemitcie i Krenku. Wielka ilość przykładów czyni wywody te interesującemi szczególnie pod względem pedagogicznym. — Instrumenty dęte i perkusyjne zajmują większą część tego tomu (122 stron), gdy smyczkowym przypada w udziale zaledwie garstka (15 stron). Jest to znamienne i słuszne z punktu widzenia rozwoju naszego aparatu orkiestralnego. Historja instrumentacji — to historja wyzwolenia instrumentów dętych. — Drugi tom zajmuje się całokształtem orkiestralnego brzmienia, sposobem kojarzenia i mięszania poszczególnych barw. Z natury rzeczy brak systematyki, a nawet metody w ujęciu tego przebogatego i zawikłanego materjału osłabia wartość pracy, czyni ją przygotowaniem do własnych analitycznych badań, które zawsze są bardziej pożyteczne, niż czytanie obcych analiz, zwłaszcza, że analizy te są dość powierzchowne, ponieważ nie komentują dostatecznie przytoczonych przykładów. — Wychodząc od kilku i n d y w i d u a l n o ś c i (R. Strauss, G. Mahler, Cl. Debussy, A. Schönberg i I. Strawinskij), które uważa za główne t y p y epoki, stara się Wellesz ująć charakter ich sposobu orkiestrowania, a następnie do pewnego stopnia podporządkować im innych twórców. Równocześnie z tem bada „szkoły narodowościowe". Z kompozytorów polskich uwzględnia dwa dzieła orkiestrowe K. Szymanowskiego: III symfonję i koncert

skrzypcowy. Książkę zamyka rozdziałem o orkiestrze kameralnej. — Jeżeli zrezygnujemy ze systematyki historycznej, estetycznej i technicznej, możemy książkę polecić jako pobudzającą lekturę. Ale lektura odnośnych partytur w całości jest bardziej pouczająca.

Dr. Józef Koffler (Lwów)

S c h e r c h e n Herman: Lehrbuch des Dirigierens. Lipsk 1929. Verlag J J. Weber. 8⁰, str.

W a l t e r s h a u s e n H. W. v.: Dirigentenerziehung. Lipsk 1929, Verlag Quelle et Meyer. 8⁰, str.

Naturalny bieg rzeczy sprawia, że nauka wdziera się w sztukę. Dawni Rzymianie odgraniczali ściśle „prudentia“ od „ars“. Jakże szczupły był krąg tej pierwszej. Nawet medycyna uchodziła za „ars“. Dziś stosunek jest odwrotny. Po przeczytaniu książki Scherchena odnosi się wrażenie, że sztuka dyrygowania stała się przedmiotem ściśle naukowym. Jest to najlepszy dotychczas wzorowy podręcznik techniki kapelmistrzowskiej. Scherchen rozpatruje naprzód ogólne wiadomości, dotyczące muzykalności i wykształcenia wstępnego, funkcji i zakresu działania dyrygenta, koncertmistrza i poszczególnych instrumentalistów. Następnie bada możliwości techniczne, artykulacyjne, dynamiczne i agogiczne każdego pojedyńczego instrumentu, jakoteż grupy instrumentów z punktu widzenia praktyki orkiestralnej. Te partje są świetnem uzupełnieniem każdego podręcznika instrumentacji. Wkońcu drobiazgowo bada poszczególne typy gestów dyrygenta wraz z odmianami, oraz ich zastosowanie w praktyce, popierając swe wywody licznemi przykładami nutowemi i rysunkami. Scherchen ogranicza się przytem wszędzie, chociażby nawet przy największych rytmicznych i instrumentacyjnych komplikacjach, do ruchów prawej ręki. Lewej używa tylko dla celów ekspresyjnych. Jako dodatek do tej wyczerpującej pracy znajdujemy dokładną analizę ruchów dla I symfonji Beethovena, dla „Till Eulenspiegel“ R. Straussa i dla „L'Histoire du soldat“ Strawińskiego.

Książeczka Waltershausena pragnie dać system wychowawczy dla przyszłych dyrygentów. Bada kryterja uzdolnienia, wymogi wykształcenia przedwstępnego (poleca między innemi ukończenie studjów muzykologicznych), doradza uczenie się śpiewu i gry na instrumencie dętym i smyczkowym, oczywiście obok gry na fortepianie. Wkońcu daje wskazówki do czytania, grania i studjum partytur, do odbywania prób i korepetycji, do układania programów. Broszurka ma charakter nieco dorywczy, improwizowany; nie jest wcale wyczerpująca i możemy ją polecić tylko jako uzupełnienie książki Scherchena. Ten ostatni nie docenia znaczenia talentu. Waltershausen przecenia go. W podręcznikach naukowych stanowisko pierwsze jest bardzo owocne.

Dr. Józef Koffler (Lwów)

C o w e l l Henry: New musical resources. Nowy York 1930.

W literaturze muzykologicznej można było dotychczas nauważyć, że książki naukowe, pochodzące z Ameryki, charakteryzowały niezbyt głębokie pod względem intellektualnym wniknięcie w omawiany przedmiot; powtarzały one jako nowość to, co w Europie przed szeregiem lat było już ogólnie uznane. Książka Cowella przeciwstawia się swym poziomem tym dwom objawom, stanowiąc zarazem jakby oddźwięk na wręcz przeciwną im tendencję do spekulatywności, występującą głównie wśród muzykologów niemieckich. I dzieło Cowella bowiem jest wynikiem tak modnych obecnie usiłowań do sprowadzenia wszelkich przejawów muzyki do jednego założenia. Tem założeniem jest dla Cowella twierdzenie, że prawzór wszystkich elementów muzyki, tak harmoniki, rytmiki, dynamiki, a nawet formy, jest zawarty w fizykalnie danem zjawisku alikwotów, czyli w szeregu naturalnym tonów górnych jakiegoś tonu podstawowego. Autor twierdzi i wykazuje (zresztą nie pierwszy, bo te same poglądy, choć nie tak rozwinięte, spotykamy u Emmanuela, Hulla i innych), że

cały rozwój muzyki europejskiej (inną nie zajmuje się wogóle) szedł zgodnie z szeregiem naturalnym, t. j. wciągał stopniowo w zakres swego materjału realizację coraz dalszych tonów górnych, dochodząc dziś do tak odległych alikwotów, wśród których występują już odległości ćwierćtonowe. — Nietylko materjał muzyczny stara się autor sprowadzić do danych naturalnych, ale również konstrukcje tego materjału sprowadza do stosunków, danych przez szereg alikwotów, czemu należałoby się już sprzeciwić. Autor twierdzi, że zarówno skala, jak i wszelkie akordy, będące podstawą logiki muzycznej, dają się wywieść z szeregu naturalnego, gdyż w nim się zawierają. Twierdzeniu temu można przeciwstawić, że tylko kilka, najbliższych tonowi podstawowemu alikwotów daje sę w normalnych warunkach analitycznie słuchowo wydobyć, że one same w swym układzie nie zawierają wszystkich form brzmień, które w żywej muzyce występują, i że sztuczne ich kombinowanie, niezależne od właściwego im układu, stanowi nowy czynnik, które już nie daje się sprowadzić do fizykalnego zjawiska alikwotów. — Co się zaś tyczy naturalności skal, to fakty z zakresu etnologji negują tezę Cowella. I tak n. p. przed fizykalnie pierwotną skalą durową występują u niektórych ludów wschodnich lub prymitywnych skale, które przeciwstawiają się zupełnie stosunkom zawartym w szeregu naturalnym, opierając się na podziale oktawy na 5, 7, 22 i t. p. części. — Obok zasad konstrukcji tonalnego systemu muzyki, usiłuje autor również i politonalność i atonalność sprowadzić do swego podstawowego założenia. Tę pierwszą wyjaśnia przez sumowanie alikwotów, pojedyńczych składników akordu tonalnego, zaś o drugiej, którą łączy z rozważaniami o istocie nowoczesnego linearyzmu, twierdzi, że dokonuje ona jedynie technicznej przemiany znaczenia konsonansu i dyssonansu. Nie wchodząc w słuszność lub niesłuszność tych poglądów — coby nam zbyt wiele miejsca zajęło, — należy stwierdzić, że takie „wyjaśnienie" atonalności nie łączy się ściśle z głównem założeniem Cowella, abstrahując od tego, że ono nie bardzo wnika w jej istotę. — Nietylko harmonikę, ale i rytmikę usiłuje Cowell sprowadzić do danych naturalnych. Od tego punktu począwszy wywody jego tracą wszelki kontakt z muzyką jako taką i przechodzą na teren spekulatywnego kombinowania elementów muzyki, co — jak autor przypuszcza — wskaże twórczości muzycznej nowe horyzonty. Podstawą uświadomienia sobie różnych długości tonów i różnych stosunków tych długości są według Cowella różne stosunki ilości drgań poszczególnych tonów, jako składników różnych interwałów. I tak najprostszy stosunek drgań, zachodzący pomiędzy tonami w stosunku oktawowym (1:2) stanowi podstawę podziału dwójkowego, który dziś w muzyce panuje. Tu należy zaznaczyć iż mimo że ten podział jest fizykalnie pierwotniejszy, to *historycznie* wcześniejszym był podział trójkowy, a najdawniejsza rytmika nie była wogóle związana z żadnym stałym podziałem, stosując się wyłącznie do rytmu mowy. Przyjmując więc szereg naturalnych alikwotów (wśród których zawarte są stosunki drgań 1:2, 2:3, 3:4 i t. d.) za podstawę genetyczną stosunków rytmicznych, domaga się autor, by również i dalsze stosunki drgań znalazły swą realizację w rytmice. Nadto wskazuje na możliwość kombinowania nad sobą kilku różnych podziałów rytmicznych, i podporządkowuje poszczególnym interwałom rytmy, wyznaczone przez odpowiadające im ułamki. Tworzy w ten sposób „akordy rytmów", zapominając że taki stan rzeczy, konsekwentnie stosowany, prowadzi do zupełnej amorfji rytmicznej. Również i tempa usiłuje Cowell ująć w stały szereg, przeprowadzając paralelę pomiędzy stosunkami liczbowemi drgań tonów a cyframi na podziałce metronomu!

A zatem pewne stosunki rytmów i temp ujmuje nazwami interwałów (np. 1:2 wyraża oktawę tempa i t. d.) tworząc skale rytmów i temp. Odnośnie do dynamiki nie przeprowadza tego, ale zaznacza możliwość takiej paraleli. W swej spekulacji idzie autor jeszcze dalej i podporządkowując sobie

poszczególne punkty skal tonów, rytmów, temp i metrów domaga się, by kompozytorowie stosowali tę odpowiedniość! Jasnem jest, że wywody te nie dotyczą wogóle żywej muzyki, podobnie jak jego rozważania odnośnie do struktury brzmień, w których chce inne interwały, poza tercją stosować w analogiczny sposób. Możliwości te przeprowadza jedynie w odniesieniu do sekundy, kombinując je dwie, trzy lub cztery nad sobą, małe i wielkie naprzemian.

Z wyjątkiem rzeczywiście naukowego i ciekawego rozdziału pierwszego, w którym autor bada historyczny rozwój materjału muzycznego (t .j. materjału tonów, którym się posługiwała konstrukcja muzyczna w różnych epokach historycznych), obraca się on w sferze fikcyj, omawia podstawy i szuka uzasadnienia przejawów muzycznych, które nigdy nie istniały. Twierdzi, że otwiera tem nowe horyzonty i nowe pola dla rozwoju harmoniki, rytmiki i t. d. Narazie są to wszystko możliwości wyspekulowane, o które muzyka w swym przyszłym rozwoju może rzeczywiście zaczepić, albo też je całkowicie pominąć. To też dopiero przyszłość okaże prawdziwą wartość wywodów Cowella, które w każdym razie nie są pozbawione oryginalności i samodzielności.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Schlesinger Max: Grundlagen und Geschichte des Symbols. Kap. VIII. Symbolik in der Tonkunst. Berlin 1930. 8⁰, 80 str.

Praca ta była pierwotnie pomyślana jako ostatnia część (rozdział VIII) większego dzieła o podstawach i historji symbolu, w którym autor zajmuje się znaczeniem symbolu w różnych dziedzinach duchowego życia ludzkości, jak w religji, filozofji, w szczególności zaś w sztuce. Przerwane przez śmierć autora rozważania jego o znaczeniu symbolu w muzyce, zebrał, uzupełnił i wydał jako osobną rozprawę E. Fischer, tak że można wydawcę w pewnym stopniu uznać za jej współtwórcę. Schlesinger wychodzi z założenia, że podstawą wszelkich sztuk jest posługiwanie się symbolami, co też kładzie jako motto na czele swej pracy („Alle Kunst redet in Zeichen und Gleichnissen"). Każdy znak, który służy do przedstawienia czegoś innego, niż on sam, jest symbolem. Jeśli więc jakaś sztuka działa nietylko na zmysł, którego wrażenia stanowią jej elementarny materjał, ale wywołuje również pewne zjawiska intellektualne i uczuciowe, to jest ona symboliczną. I muzyka według Schlesingera jest nią, a dowodem tego są teorje jej genezy, które ją sprowadzają do naśladowania, a więc tem samem i symbolizowania: 1. odgłosów natury, 2. mowy, 3. rytmu pracy, 4. wyrazu spotęgowanego życia uczuciowego i t. p. Autor zapomina jednak, że warunki genetyczne muzyki niekoniecznie muszą wskazywać na jej t r e ś ć jako symbolu artystycznego , podobnie jak nie zwraca uwagi na to, że istotna treść symboliczna muzyki n i e jest identyczna z kompleksem skojarzeń uczuciowych i intellektualnych, wiążących się z przedstawieniami muzycznemi. Autor odróżnia trzy stadja symboliki muzycznej, które zależały od znaczenia i zastosowania tej sztuki w różnych okresach historycznych. Pierwszy, religijno-kosmologiczny typ symboliki w muzyce, właściwy muzyce starochińskiej, egipskiej i częściowo greckiej, uznaje w porządku, właściwym tej sztuce, odbicie porządku kosmicznego i prawzór państwowego i widzi w niektórych elementach muzyki, znaki, symbole czynników kosmicznych; typ drugi, społeczny (Grecja klasyczna, pierwsze wieki chrześcijaństwa) łączy z pewnymi kompleksami muzycznemi (jak skale, rytmy) przedstawienie pewnych typów uczuć, przypisując muzyce działanie etyczne, a nawet terapeutyczne. W średniowieczu symbolika pierwotna, religijna, ustępuje miejsca rozumowej, abstrakcyjnej. Muzyka stawszy się służebnicą kościoła ma wyrażać abstrakcje, pojęcia ogólne, a nie indywidualne nastroje i uczucia. Dopiero w okresie nowożytnym muzyka staje się symbolem artystycznym, wyrazem życia psychicznego jednostek twórczych. W odniesieniu do czasów nowszych zajmuje się autor symbolicznem znaczeniem poszczególnych elementów muzyki, jak rytmu, melodji, harmonji i barwy dźwięku, przechodząc tu jednak całkowicie na teren innego problemu, a to *programowości* mu-

zyki. Autor stoi na stanowisku, że t. zw. muzyka absolutna i programowa nie różnią się od siebie zasadniczo w niczem, albowiem jedna i druga powstaje pod wpływem pewnego zewnętrznego impulsu w życiu kompozytora, a muzyka absolutna tylko przemilcza ten impuls. programowa zaś nie. Tu zdaje mi się jednak, że autor się myli, biorąc nadal warunki genetyczne dzieł muzycznych za kryterjum ich treści. Albowiem zasadnicza różnica pomiędzy tymi dwoma typami leży w tem, że muzyka absolutna, jeśli nawet odnosi się do pewnych konkretnych faktów, nie naśladuje, nie *opisuje* tych faktów, co właśnie jest istotą muzyki programowej. Muzyka absolutna jest w najlepszym wypadku wyrazem uczuć, towarzyszących tym faktom, a więc zbliża się do nich od strony psychicznej, zaś przedmiot muzyki programowej jest konkretnym. zewnętrznym, w przeciwieństwie do muzyki absolutnej, która w swej istocie nie ma nic wspólnego z formami i zjawiskami rzeczywistości. Wywody Schlesingera cechuje naogół pewna fragmentaryczność, co jest zupełnie zozumiałe, jeśli uświadomimy sobie, że śmierć uniemożliwiła mu ich definitywne wykończenie. Rozważanym problemom brak precyzyjnego myślowego wykończenia, a przedewszystkiem brak pewnego stałego psychologicznego punktu wyjścia, przez co wywody autora ustawicznie zmieniają swą podstawę. Schlesinger raz rozpatruje symboliczne znaczenie poszczególnych elementów muzycznych, to znów mówi o symbolicznej treści całych kompozycyj, identyfikując je naturalnie z ich treścią programową. Miesza też ustawicznie uczucia estetyczne z całym kompleksem uczuć skojarzonych i sądów, nie zdając sobie sprawy, że muzyka jako przedmiot estetyczny jest podstawą najczystszych uczuć przedstawieniowych. Należy przypuścić, że w r. 1914, w którym Schlesinger pisał swą książkę, poglądy te nie były jeszcze tak ściśle sprecyzowane i stąd pochodzą pewne niedokładności, które dziś już rażą. Mimo tych usterek, książka omawiana jest niezmiernie interesująca ze względu na ujęcie i nowy punkt widzenia w odniesieniu do muzyki, imponuje wprost olbrzymią erudycją i oczytaniem autora z wszelkich dziedzin muzykologji, a przedewszystkiem pobudza do samodzielnego przemyślania wielu zagadnień, co jest właściwe tylko dziełom bogatym pod względem myślowym.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

W r o c k i Edward: Instrukcja regestracji spoczynku zmarłych muzyków polskich. Opracował ... Osobne odbicie z tyg. „Życie organisty" (Nr. 4, 1930 r.), 4 str. nl.

W r o c k i Edward: Na marginesie problemu umuzykalnienia mas. Osobne odbicie z tyg. „Życie organisty" (Nr. 4, 1930 r.), 4 str. nl.

Obydwa artykuły, wydane w odbiciu na bardzo dobrym papierze i z bibljofilską troskliwością, tłumaczą się już w swych tytułach. Pierwszy daje instrukcję, jak regestrować nagrobki muzyków z napisami. Drugi zaś podkreśla b. wielką wagę umieszczania aforyzmów na programach koncertowych, „jako nietylko jeden ze sposobów zainteresowania muzyką, lecz i jako skuteczny bodziec do pogłębiania tegoż zainteresowania". Oczywiście w tym wypadku, gdy publiczność w sali koncertowej znajdzie dość czasu i ochoty na gruntowne zastanawianie się nad „złotemi myślami" w muzycznych aforyzmach, nie identyfikując ich przypadkiem z ideową treścią utworów. Czy nie możnaby założyć „Towarzystwa propagandy aforyzmów muzycznych", któreby szerzyło tę propagandę w gazetach? Wszystkie administracje dzienników przyklasnęłyby tej myśli.

A. Ch.

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE.

HOSANNA. Miesięcznik muzyki kościelnej. Rok V, Warszawa, marzec 1930, Nr. 3. Treść: X. H. Nowacki, Dom Andrzej Mocquereau — S. M. R., Responsorja Małulini — X. H. Nowacki, Dajmy dziatwie mszę śpiewaną — X. H. Nowacki, Dzieje neumatycznego śpiewu w Rosji — Kronika krajowa — Kronika zagraniczna — Nadesłane do redakcji — Przegląd wydawnictw — Odpowiedzi redakcji. Dodatek nutowy. —— Kwiecień 1930, Nr. 4. Treść: X. H. Nowacki, Dom André Mocquereau (dokończenie) — S. M. R., Responsorja Małulini (dokończenie) — X. H. N., Reforma śpiewu w XVII w. w. Rosji — Kronika krajowa — Nadesłane do redakcji — Odpowiedzi redakcji. —— Maj 1930. Nr. 5 — Treść: Wielki Tydzień w Jazłowcu — Schola katedralna w Nantes — X. H. Nowacki, Szkoła śpiewu i chóry w Rosji w wieku XVII — S. M. R., „Liturgja" przez Dom Gaspar Lefebvre O. S. B. — Kronika krajowa — Kronika zagraniczna — Przegląd piśmiennictwa — Varia. Dodatek nutowy.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok II, zeszyt 6 — 7, styczeń — kwiecień 1930, Warszawa. Treść: X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków), O mszy wielkanocnej Marcina Leopolity (zm. 1589) — Sześć listów lutnisty Bekwarka, Wydał Dr. Henryk Opieński (Morges) — Paul Brunold (Paryż), Dawne instrumenty klawiszowe — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Listy Chopina w Genewie — Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków, Wydał Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów) — Dr. Zofja Lissa (Lwów), Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań. — Materjały do historji muzyki polskiej: 1. Do historji włoskich muzyków w Polsce (A. Chybiński); 2. Chopin w Leksykonie Gathy'ego (Dr. Ludwik Bronarski, Genewa). — Sprawozdania: 1. St. Moniuszko, Pieśni wybrane, zeszyt II (A. Chybiński); 2. Ks. Wład. Skierkowski, Puszcza kurpiowska w pieśni, cz. II, z. (A. Chybiński); 3. H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, 4. wyd. (A. Chybiński); 4. B. Szabolsci és Al. Tóth, Zenei Lexikon, t. I (Dr. M. Szczepańska); 5. G. Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern (A. Chybiński); 6. E. Wrocki, W sprawie hasła i znaku muzycznego (A. C.); 7. A. Gastoué, La vie musicale de l'église (Dr. M. Szczepańska); 8. K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts in Italien u. Deutschland (A. Chybiński); 10. R. van Aerde, Les ancetres flamands de Beethoven (Dr. St. Łobaczewska); 12. H. Költzsch. Fr. Schubert in seinen Klaviersonaten (J. Pulikowski); 13. R. Pitrou, Le vie intérieure de R. Schumann (Dr. L. Bronarski); 14. M. Plaisant, Chopin (L. B.); 15. H. Siemieńska, Historja budowy pomnika Fr. Chopina w Warszawie (A. Ch.); 16. E. Hull, Music classical, romantic and modern (Dr. St. Łobaczewska); 17. H. Mersmann, Die moderne Musik seit der Romantik (Dr. St. Łobaczewska); 18. H. Mersmann, Die Tonsprache der neuen Musik (Dr. St. Łobaczewska); 19. St. Furmanik, Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki (Dr. Z. Lissa); 20. G. Tolwiński, Akustyka muzyczna (Dr. M. Szczepańska); 21. H. Schümann, Monozentrik (Dr. Z. Lissa); 22. G. Güldenstein, Theorie der Tonart (Dr. Z. Lissa); 23. G. Güldenstein, Modulationslehre (Dr. Z. Lissa). — Polskie czasopisma muzyczne (Hosanna, Kwartalnik Muzyczny, Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, Muzyka, Muzyka kościelna. Muzyka w szkole. Nowiny muzyczne i teatralne, Przegląd muzyczny, Śpiewak). — Kronika. — Od redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Rok V, Lwów, dnia 1 marca 1930, Nr. 3(52). Treść: Dr. Adolf Chybiński, O kilku problemach krytyki muzycznej (dokończenie) — Adam Sołtys — Urbi et orbi (Redakcja) — Dr. Józef Reiss, Nauka muzyki dawniej a dzisiaj — Józef Aleksander Gałuszka, Przy kamieniu Karłowicza w Tatrach — Mieczysław Opałek, Chopin — Marguerite Melville — Liszniewska, Życie muzyczne w Ameryce — Koncerty (Dr. Z. D., f. n., W. G.) — Nowe wydawnictwa muzyczne (Dr. St. Łobaczewska, W. G.) — Varia. — — Lwów, dnia 1 kwietnia 1930, Nr. 4 (53). Treść: Dr. Józef Reiss, Jak uprawia się muzykę w naszych domach? — Dr. Adolf Chybiński, Kilka spostrzeżeń w zakresie szkolnictwa muzycznego — St. Niewiadomski, Ś. p. Józef Śliwiński — Koncerty (Wł. Gołębiowski) — Z Filharmonji warszawskiej (St. Kazuro) — Nowe wydawnictwa muzyczne (Dr. St. Ł., K.) — Varia. — — Lwów, dn. 7 czerwca 1930, Nr. 5—6 (54—55). Treść: Prof. Dr. Adolf Chybiński, Na wstępie do studjów muzykologicznych — Dr. Józef Reiss, Operetki Karola Lipińskiego — A. Chybiński, Pod Tatrami nad Dunajcem (Ze szkiców: „Muzyka gór") — Józef Cetner. Najnowsze dzieła pedagogiczne prof. Ottokara Sevcika — Egzamin państwowy z muzyki — Mistrz Ignacy Paderewski a „Lwowskie Wiadomości Muz. i Lit." — Koncerty — St. Kazuro, Z ruchu muzycznego w Warszawie — Kronika.

MUZYKA. Miesięcznik ilustrowany. Rok VII, Warszawa 20 marca 1930 r., Nr. 3 (65). Treść: Karol Kurpiński, Pogląd na operę warszawską (Fragment z artykułu ogłoszonego w „Ruchu muzycznym“ z r. 1858) — St. Niewiadomski. W. Bogusławski i opera polska. — M. Sembrich - Kochańska, Początki mej pracy artystycznej. — Mateusz Gliński. U źródeł muzyki współczesnej (dokończenie). — Eugene Goossens, Co to jest melodja? — Robert Perutz, Dzieje pedagogiki skrzypcowej. — Aleks. Michałowski, Na grób Józefa Śliwińskiego. — Impresje muzyczne (mgl). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: M. Gliński; Kraków: Włodź. Poźniak; Lwów: Dr. St. Łobaczewska; Łódź: Fel. Helpern; Medjolan: Adriano Lualdi: Berlin: Dr. Hugo Leichtentritt; Moskwa: Serg. Bugosławskij). — Radjo i muzyka mechaniczna (Audycje rad.. J. Popiel: Filmy dźwiękowe: M. Gliński). — Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. Gliński, Dr. Zdz. Jachimecki. Dr. Seweryn Barbag; B. Nuty: St. Wiechowicz, Willi Reich, H. Stein). — Przegląd prasy. — Trybuna artystów (Dr. Józef Koffler, Mateusz Gliński). — Listy do redakcji (Ludwik Bronarski, Redakcja „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich“). — Kronika (Rocznice i Jubileusze, Festivale muzyczne, Konkursy muz., Nowe kompozycje, Z całego świata, Kronika zagran., Polska muzyka za granicą, Ze Związków i Stowarzyszeń Z żałobnej karty). — Rozmaitości. — Ilustracje. — Dodatek nutowy (Szymon Waljewski: Mazurek). — Le bulletin musical de la Revue „Muzyka“ (V, 3, Mars 1930). — — Warszawa 20 kwietnia 1930 r. Nr. 4 (66). Treść: Feliks Starczewski, Jan Kochanowski w muzyce i pieśni. — Jadwiga Hoesikówna, Nieznany list Fryderyka Szopena. — Wacław Kochański, Henryk Wieniawski. — Titta Ruffo, O sztuce śpiewu. — Józef Hoffmann, Pamięci wielkiego mistrza. — Bron. Wójcikówna, O „Pamiętniku“ Moniuszki. — Impresje muzyczne (mgl). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: Mateusz Gliński, Jan Ostrowski Naumoff; Lwów: Dr. Stefanja Łobaczewska; Poznań: Prof. Dr. Łucjan Kamieński; Katowice: Feliks Sachse: Genewa: R. Aloys Mooser; Kowno: Victor Zadejka). — Radjo i muzyka mechaniczna (Jan Popiel, M. Gliński). — Nowe wydawnictwa (Książki: Henryk Cylkow, Willi Reich; Nuty: Józef Turczyński, Szymon Waljewski, Willi Reich). — Przegląd prasy. — Kronika (Rocznice i jubileusze, Festivale muzyczne, Konkursy muzyczne, Nowe kompozycje, Z całego świata, Kronika zagraniczna, Polska muzyka za granicą, Z żałobnej karty, Komunikaty, Od redakcji. — Ilustrację. — Dodatek nutowy (Feliks R. Łabuński, Prelud). — Le Bulletin musical de la revue Muzyka (V, 4, avril 1930).

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesiecznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Rok V. Poznań, Nr. 3, marzec 1930. Treść: Zdzisław Jachimecki, Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej, 1. Jednogłosowa muzyka religijna. Łacińskie: historiae, hymny i sekwencje. — Ks. Kasprzyk, Muzyka kościelna i muzyka religijna. — Dr. Wacław Piotrowski, Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie (ciąg dalszy). — O zdrowe, zdyscyplinowane podstawy organizacji organistowskiej. — Kronika. — Kronika chórów kościelnych. — Djecezja katowicka. — Związek chórów kościelnych archidjecezji gnieźn. - poznańskiej. — Związek organistów archidjecezji gnieźn. - poznańskiej. — — Nr. 4, kwiecień 1930. Treść: X. W. Świerczek, C. M. Kraków: Dominikańska księga sekwencyj. — Zdzisław Jachimecki, Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej. 1. Jednogłosowa muzyka religijna. Łacińskie: historiae, hymny i sekwencje (ciąg dalczy).— Ks. Kasprzyk, Muzyka kościelna i muzyka religijna (dokończenie). Dr. Wacław Piotrowski, Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie (ciąg dalszy). — O. Hermańczyk, Opis organów Sauera. — Do zarządów djecezjalnych organizacyj organistowskich. — Czasopisma, książki, nuty (Z., X. Dr. Bron. Gładysz). Kronika chórów kościelnych. — Kronika.

MUZYKA W SZKOLE. Miesięcznik pedagogiczno - muzyczny. Rok II, Nr. 3, marzec 1930, Katowice. Treść: Tadeusz Joteyko, Śpiew czy muzyka. — Stefan Wysocki, Śpiew, muzyka, umuzykalnienie. — Jan Seweryński (Lublin), Zestawienie elementarnej nauki śpiewu z innemi przedmiotami nauczania i ich zdobyczami z zakresu pedagogiki 'eksperymentalnej (dokończenie). — Jerzy Hadyna, Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe (c. d.). — Wanda Kurzejówna, Inscenizacja kolend. — Jadwiga Wierzbińska, Dwie lekcje śpiewu w drugiem półroczu I klasy szkoły powszechnej. — Lekcja pokazowa w klasie V. — Dział informacyjny. — Z życia Stowarz. nauczycieli śpiewu i muzyki. — Nadesłane (nuty, pisma pedagogiczne i społeczno-oświatowe, pisma muzyczne). — Dodatek nutowy. — — Nr. 4, kwiecień 1930. Treść: W sprawie projektu nowego programu do nauki śpiewu (Redakcja). — Stefan Wysocki, Śpiew. muzyka, umuzykalnienie (dokończenie). — Ks. Wojciech Orzech (Tarnów), Śpiew ko-

ścielny a szkoła. — Franciszek Konior (Kraków), Muzyka kościelna a szkoła. — J. Baranowska - Borowa, Z powodu artykuły prof. Joteyki. — Edward Mąkosza (Częstochowa), Jak prowadzę ćwiczenia głosowe w szkole. — Karol Hławiczka, W sprawie nazw muzycznych. — Jerzy Hadyna, Zestawienia utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe (dokończenie). — Stanisław Reymański (Sokal), Lekcja w oddziale III. — Sprawozdanie z nadzwyczajnej ogólnej konferencji rejonowej w Lipinach Śląskich w dniu 27 lutego 1920. — Kronika. — Z życia Stowarz. nauczycieli śpiewu i muzyki. — Dział informacyjny. — Nadesłane (podręczniki szkolne i nuty). Dodatek nutowy). — — Nr. 5, kwiecień 1930. Treść: Stanisław Rączka, O uporządkowanie piśmiennictwa szkolnego. — Tadeusz Joteyko, Wychowanie estetyczne. — Ks. Wojciech Orzech (Tarnów), Śpiew kościelny a szkoła (c. d.). Roman Heising, Na marginesie ćwiczeń głosowych. — Józef Cetner, prof. Kons. Katowice, Najnowsze dzieła prof. O. Szevczika. — Ryta Gnus, Uczenie pieśni ze słuchu. — Jadwiga Kubicka (Wilno), O sposobach przeprowadzenia przygotowawczych ćwiczeń słuchowych i głosowych. — Stanisław Rejmański, Sprawozdanie z II wszechpolskiego zjazdu instruktorów śpiewu w Katowicach. — Literatura muzyczna na obchody ku uczczeniu 400-letniej rocznicy ur. J. Kochanowskiego. — Od redakcji i administracji. Dodatek nutowy (Psalm 77, muzyka M. Gomółki, na 3 głosy równe ułożył F. Sachse). — — Nr. 6/7, czerwiec — lipiec 1930. Treść: F. Sachse, Z okazji odsłonięcia pierwszego pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach. — Jerzy Gache (Krzemieniec), Audycje muzyczne. — Ks. Wojciech Orzech (Tarnów), Śpiew kościelny a szkoła (c. d.). — Karol Hławiczka, Renesans muzyczny w szkołach amerykańskich. — Ryta Gnus, Chór szkolny. — Karol Hławiczka, Wprowadzenie w diatonikę w myśl zasad metody tonic - solfa. — Muzyczna kursy wakacyjne dla kwalifikowanych nauczycieli szkół powszechnych. — Kronika. — Wiadomości z zagranicy. — Nadesłane. — Z życia stowarz. nauczycieli śpiewu i muzyki. — Od administracji. Dodatek nutowy: K. Brzozowski, Kukułka.

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Rok VI, Poznań, marzec 1930, Nr. 3. Treść: K. T. Barwicki obchodzi 25-lecie pracy związkowej. — Sprawozdanie z nut. — Kronika muzyczna. — Kronika słowiańska. — Władysław Domański, Chór polski w Paryżu. — Janusz Hoszowski, Śpiewactwo polskie w Ameryce. — Zjednoczenie Polskich Związków śpiewaczych. — — Kwiecień 1930. Nr. 4. Treść: Dr Jos. Plavec, Ferdinand Vach. — Ferdinand Vach, Moje zapatrywania na wyszkolenie chóru i kierowanie nim. — Kronika muzyczna (S. Kwaśnik: A. Miętus). — Kilka słów o krytyce (S. Kwaśnik). — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — — Maj 1930, Nr. 5. Treść: Dr. Henryk Opieński, Piotr Maszyński. — T. Z. Kassern, „Znalezienie Św. Krzyża", oratorjum Feliksa Nowowiejskiego. — Kronika muzyczna. — Koncerty chóralne. — Z życia chórów. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

ŚPIEWAK. Miesięcznik muzyczny, Rok VI, Katowice marzec r. 1930 Nr. 3. Treść: Śląskie uroczystości moniuszkowskie i VI ogólny zjazd śpiewaków śląskich. — F. Sachse, Kilka uwag o utworach popisowych na zjazd ogólno - śląski (dokończenie). — Dr. Jan Niezgoda, Z życia zespołów śpiewaczych. — St. M. St., Józef Śliwiński. — F., XIV walny zjazd delegatów Zw. Śl. Kół Śpiew. — Stefan M. Stoiński, Opera i koncerty. — Kronika muzyczna i chórowa. — F. Sachse, Nadesłane nuty i książki. — Czasopisma muzyczne. — Działalność Związku śląskich kół śpiewaczych na rok 1929. — Składki na „Dom pieśni" w Warszawie. — Komunikaty i wiadomości. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach. — Nowości muzyczne. — Kwiecień 1930, Nr. 4. Treść: Wpływ śpiewania na zdrowie fizyczne (opr. Stef. M. Stoiński). — Edward Wrocki, O groby naszych muzyków. — F. Sachse, Studja chórowe. — Śląskie uroczystości Moniuszkowskie i VI ogólny zjazd śpiewaków śląskich. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Z życia naszych chórów — Nadesłane książki i nuty. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach. — Nowe wydawnictwa. — — Maj 1930, Nr. 5. Treść: Stef. M. Stoiński, Moniuszce śpiewacy śląscy. — Książka pieśni. — St. Niewiadomski, Pieśń polska a Stanisław Moniuszko. — Adam Wieniawski, Ku czci Moniuszkowskiej pieśni. — Feliks Sachse, W pół drogi... — Edward Wrocki, Stanisław Moniuszko na wystawie teatralnej w Warszawie. — St. M. St., Ś. p. Biskup Lisiecki. — Stanisław Kazuro, Z ruchu muzycznego w Warszawie. — Kronika muzyczna. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew.

(Powyższą rubrykę zamknięto 15.VI.1930).

Z CZASOPISM MUZYCZNYCH ZAGRANICZNYCH

Revue de Musicologie, najwybitniejsze francuskie czasopismo muzykologiczne, będące organem „Société française de Musicologie“ (Paryż), zamieściło następujący referat o VI zeszycie *„Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej“*, podpisany przez znakomitego muzykologa *p. André Tessier:*

Marcin *Mielczewski,* Canzona a 3, a doi violini e fagotto o viola con basso d'organo. Le sixième numéro de la belle série des Publications des Amis de la Musique ancienne à Varsovie“, déja souvent signalée ici, nous donne une composition instrumentale (2 violons, basson ou viole, et basse continue) d'un maître polonais contemporain de Schütz, Martin Mielczewski († 1651), membre de la chapelle royale de Varsovie, et maître de la musique du cardinal Charles - Ferdinand. Déjà dans la même collection a paru un motet de ce maître pour voix de basse, avec accompagnement instrumental: *Deus in nomine tuo,* dont il a été rendu compte, et qui est une très belle page. La *canzona* que M. Chybiński publie d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Dantzig n'est pas moins belle. Elle enchaîne sans arrêts ses *adagio* et ses *allegro* que le compositeur conduit, à l'exemple de Schütz et d'autres maîtres allemands contemporains qui connaissent l'Italie, dans le ton moderne du style dramatique tel qu'il était applicable instruments, sans dédaigner les procédés traditionnels de l'imitation, mais en leur donnant une utilisation concertante qui en renouvelle totalement l'usage. La destination de cette pièce est certainement religieuse, autant que celle du motet déjà publié; elle eût pu déjà s'appeler *sonta,* si le mot eût été plus répandu dans la première moitié du XVIIe siècle: c'est un beau type de *sonata da chiesa.*

Les *Publications des Amis de la Musique ancienne à Varsovie,* conçues pour l'usage pratique autant que pour l'usage musicologique, sont, nous l'avons déjà dit, une preuve de plus que les deux destinations n'ont rien de contradictorie. Un texte fidèle, où toutes les adjonctions des éditeurs sont distinguées typographiquement des mentions qui figurent seules aux sources, une présentation en partition en même temps qu'en parties séparées, une révision du texte justifiée par des annotations précises, la rédaction d'une préface présentant les sources et l'intérêt historique ou esthétique de l'oeuvre, ont de louables pratiques qui, rendant une publication utilisable par le musicologue, ne sont point de nature à gêner l'interprète, au contraire ne peuvent que lui être, à lui également, profitables. La Collection polonaise dirigée par. M. Chybiński est un modèle de ce parti d'édition à la fois savante et pratique, usité également depuis peu dans quelques collections allemandes, et qui devrait être généralisé. La basse continue de la canzone de Mielczewski a été réalisée par M. Jahnke avec une souple exactitude qui n'exclut pas l'élégance.

André Tessier.

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

W końcu ubiegłego sezonu koncertowego, w maju 1930 r. odbyły się dwie audycje:

63-a:

W. Byrd: Pavane.
H. Purcell: Hornpipe.
J. C. Chambonnières: Rondeau.
J. Ph. Rameau: Musette.
Utwory na klawesyn.
F. Couperin: Sonata „La visionnaire“ na 2 skrzypiec i b. c. na wiolonczelę i klawesyn.
J. Ph. Rameau: IV koncert „Pièces de clavecin en concerts avec 2 violons“.
G. Gluck: „O del mio dolce ardor“.
P. J. Garat: „Dans le printemps de mes années“.
Anonim: Ancienne chanson galante.

Arje.

A. Ariosti: 2-a sonata.
Milandre: Andante i menuet na Viola d'amore i b. c. na klawesyn.

F. M. Veracini: Sonata A-moll na skrzypce i b. c.

64-a:

Claudio Merulo: Toccata del terzo tuono.

J. P. Sweelinck: Warjacje „Mein junges Leben hat ein End“.

J. J. Froberger: Toccata.

J. S. Bach: Chorał „Wachet auf“; Chorał „Nun komm“; Preludjum i fuga H-moll.

Utwory na organy.

W. Szamotulski: 2 Motety: „In te Domine speravi“; „Już się zmierzcha“.

M. Gomółka: 2 Psalmy: 55-y: „Obrońca uciśnionych“; 136-y: „Siedząc po niskich brzegach babylońskiej wody“.

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Ukazał się VIII zeszyt Wydawnictwa:

Anonymus (s. XVI) (Polski nieznany kompozytor): „Duma“ na 4 instrumenty.

Wydali z rękopisu i opracowali:

M. Szczepańska i T. Ochlewski.

Dla użytku wykonawców głosy tego utworu opracowane są na kwartet smyczkowy.

OD REDAKCJI

W najbliższych zeszytach Kwartalnika Muzycznego zamieścimy następujące prace:

a) Z zakresu d a w n i e j s z e j muzyki: D-ra Marji Szczepańskiej o twórczości Mikołaja Radomskiego z Radomia (wiek XV), tejże do historji „Magnificat“ w muzyce polskiej (wiek XV), tejże o muzyce lutniowej polskiej około r. 1600; Marji Ramertówny o tabulaturze lutniowej warszawskiej z XVII wieku; D-ra Adolfa Chybińskiego o tabulaturze organowej warszawskiej z XVII wieku, tegoż o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (XVII i XVIII wiek); Heleny Kasparkówny o polskiej mszy a cappella od r. 1670 do r. 1734; X. D-ra Hieronima Feichta do biografji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734); D-ra Łucjana Kamieńskiego o pewnej staropolskiej melodji i o polonezach XVII i XVIII wieku; X. D-ra Hieronima Feichta o nieznanym zbiorze polskich pieśni chóralnych z XVIII wieku i t. d.

b) Z zakresu n o w s z e j muzyki: D-ra Henryka Opieńskiego o zbiorze polonezów z r. 1821; D-ra Ludwika Bronarskiego o korespondencji w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina, tegoż w sprawie fortepianów Chopina; D-ra Bronisławy Wójcik Keuprulian o technice warjacyjnej Chopina, tejże o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego; D-ra Adolfa Chybińskiego o pewnych wpływach Schuberta na Chopina, tegoż o nieznanych lwowskich autografach Fr. Liszta i innych muzyków, tegoż o twórczości Maurycego Ravela; Feliksa Sachsego o „Stanisławie i Annie Oświecimach“ Mieczysława Karłowicza; D-ra Adolfa Chybińskiego o ostatnich latach M. Karłowicza; D-ra Stefanji Łobaczewskiej o fortepianowych utworach Karola Szymanowskiego; D-ra Seweryna Barbaga o liryce wokalnej Karola Szymanowskiego; D-ra Józefa Kofflera o kameralnych utworach Karola Szymanowskiego; D-ra Adama Sołtysa o operowej i symfonicznej twórczości Karola Szymanowskiego; D-ra Józefa Kofflera o technice kompozytorskiej 12-tonowej i o reformie pisowni muzycznej w muzyce atonalnej; Jana A. Maklakiewicza o opracowywaniach melodyj ludowych; Stanisława Wiechowicza z twórczości chóralnej; i t. d.

c) Z innych działów: D-ra Zofji Lissa z zakresu psychologji muzyki; D-ra Stefanji Łobaczewskiej o założeniach muzyki programowej; Juljana Pulikowskiego o muzyce ludowej w stosunku do muzykologji; Heleny Windakiewiczowej z badań nad polskiemi melodjami ludowemi; Michała Kondrackiego o muzyce ludowej na Podhalu i w Żywiecczynie; Juljana Pulikowskiego z współczesnej literatury pedagogicznej niemieckiej; Bronisława Romaniszyna z współczesnej pedagogji wokalnej; D-ra Karola Huttera o muzykologji w Czechach; D-ra Benedykta Szabolcsi o kulcie dawnej muzyki i o muzykologji na Węgrzech, i t. d.;

d) Referaty krytyczne: D-ra Seweryna Barbaga, D-ra Ludwika Bronarskiego, D-ra Adolfa Chybińskiego, D-ra Józefa Kofflera, D-ra Zofji Lissa, D-ra Stefanji Łobaczewskiej, Juljana Pulikowskiego, Bronisława Romaniszyna, D-ra Adama Sołtysa, Włodzimierza Spassowa, D-ra Marji Szczepańskiej, D-ra Bronisławy Wójcik Keuprulian i innych.

TREŚĆ ZESZYTU:

1. Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów). Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końca XV wieku 275
2. Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). O koncertach wokalno instrumentalnych Marcina Mielczewskiego († 1651). Dokończenie. 306
3. Dr. Ludwik Bronarski (Genewa). Pierwszy akord sonaty b-moll Chopina , ... 313
4. Dr. Zofja Lissa (Lwów). O harmonice Aleksandra Skrjabina. . 320
5. Czesław Marek (Zürich). Idea, życie i moje „credo" . . . 355

Sprawozdania:

1. X. Siedlecki Jan: Śpiewnik kościelny. Towarzyszenie organowe. Nakł. i własność XX. Misjonarzy, Kraków. (A. Chybiński) . . 359
2. Marek Czesław: Tryptique. Sonate pour piano et violon. Warszawa 1929. Wydawnictwo Stow. Kompozytorów Polskich (Dr. St. Łobaczewska, Lwów) 360
3. Sikorski Kazimierz: Pięć pieśni ludowych na chór mieszany a cappella. Poznań 1929. Nakład i własność Wlkp. Związku Kół Śpiew. (Dr. A. Sołtys, Lwów) 361
4. Koffler Józef: Trio op. 10. Wiedeń 1929. Uniwersal-Edition (Dr. S. Barbag, Lwów) 362
5 Stoiński Stefan M.: Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie. Katowice 1929. (F. Sachse, Katowice) 363
6. The Oxford History of Music (J. Pulikowski, Wiedeń) . . . 364
7. Casella Alfredo: L'evoluzione della musica. Londyn 1924. (Dr. Z. Lissa, Lwów) 366
8. Fellerer Karl Gustav: Orgel und Orgelmusik, ihre Geschichte. Augsburg 1929 (A. Chybiński) 368
9. Abraham Gerald E. H.: Borodin the composer and his music. Londyn 1927 (Dr. St. Łobaczewska) 368

10. Van Gilse van der Pals N.: N. A. Rimsky-Korssakows Opernschaffen. Paryż — Lipsk 1929 (Dr. Z. Lissa) 369
11. Skrjabin Alexander: Prometeische Phantasien. Stuttgart — Berlin 1924 (Dr. Z. Lissa) 370
12. Swan Alfred: Scriabin. Londyn 1923 (Dr. Z. Lissa) . . . 372
13. Eaglefield-Hull, A.: The great russian tone poet Scriabin. Londyn 1927 (Dr. Z. Lissa). 372
14. Schloezer Boris, de: Igor Strawinsky. Paryż 1929 (Dr. St. Łobaczewska) 373
15. Ramuz G. F.: Souvenirs sur Igor Strawinsky. Paryż 1929 (Dr. St. Łobaczewska) 375
16. Sabaneyeff Leonid: Modern Russian Composers. Londyn 1927 (Dr. St. Łobaczewska) 375
17. Mersmann Hans: Musiklehre. Berlin 1929 (A. Chybiński) . . 376
18. X. Chlondowski Antoni: Nauka harmonji. Nakł. Salezjańskiej Szkoły organistów w Przemyślu 1929 (A. Chybiński) . . . 377
19. Erpf Hermann: Harmonielehre in der Schule. Lipsk 1930 (Dr. S. Barbag) 377
20. Wellesz Egon: Dei neue Instrumentation. Berlin 1928/29 (Dr. J. Koffler, Lwów) 378
21. Scherchen Herman: Lehrbuch des Dirigierens. Lipsk 1929. Waltershausen H. W.: Dirigentenerziehung. Lipsk 1929 (Dr. J. Koffler) 379
22. Cowell Henry: New musical recources. Nowy Jork 1930 (Dr. Z. Lissa) 379
23. Schlesinger Max: Grundlagen und Geschichte des Symbols. Berlin 1930 (Dr. Z. Lissa) 381
24. Wrocki Edward: Instrukcja regestracji spoczynku zmarłych muzyków polskich. Na marginesie problemu umuzykalnienia mas. Warszawa 1930 (A. Ch.) 382

Polskie czasopisma muzyczne:

Hosanna, Kwartalnik muzyczny, Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole. Przegląd muzyczny, Śpiewak 383
Z czasopism muzycznych zagranicznych 386

Kronika:

Kronika Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie 386
Od Redakcji 388

Revue trimestrielle de musique
(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE

A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 8 JUILLET 1930

TABLE DES MATIÈRES:

1. Marja Szczepańska dr. lecteur à l'univ. (Léopol). Contribution à l'histoire de la musique polyphonique en Pologne vers la fin du XV siècle 275
2. Adolf Chybiński dr. prof. (Léopol). Les concerts pour voix et instruments de Marcin Mielczewski († 1651) (fin) 306
3. Ludwik Bronarski dr. (Genève). Le premier accord de la Sonate en si bémol de Chopin 313
4. Zofja Lissa dr. (Léopol). Sur l'harmonie d'Alexandre Scriabine. 320
5. Czesław Marek (Zurich). La vie et mon idéologie 355

Comptes-rendus:

1. Abbé Jan Siedlecki. Recueil des chants d'église. L'accompagnement d'orgue (A. Chybiński) 359
2. Czesław Marek: Tryptique. Sonate pour piano et violon. Varsovie 1929 (St. Łobaczewska dr., Léopol) 360
3. Kazimierz Sikorski: 5 chansons populaires pour choeur mixte a cappella. Poznań 1929 (A. Sołtys dr., Léopol) 361
4. Józef Koffler: Trio op. 10. Vienne 1929. (S. Barbag dr., Léopol). 362
5. Stefan M. Stoiński: Les plus anciens signes de musique et leur origine. Katowice 1929 (F. Sachse, Katowice) 363
6. The Oxford History of Music. (J. Pulikowski, Vienne) . . . 364
7. Alfredo Casella: L'evoluzione della musica. Londres 1924 (Z. Lissa dr., Léopol) 366
8. Karl Gustav Fellerer: Orgel und Orgelmusik, ihre Geschichte. Augsburg 1929 (A. Chybiński) 368
9. Gerald E. H. Abraham: Borodin the composer and his music. London 1927 (St. Łobaczewska dr.) 368
10. Van Gilse van der Pals N.: N. A. Rimsky-Korssakows Operuschaffen. Paris — Leipzig 1929 (Z. Lissa dr.) 369
11. Alexandre Scriabine: Prometeische Phantasien. Stuttgart — Berlin 1924 (Z. Lissa dr.) 370
12. Alfred Swan: Skriabin. London 1923 (Z. Lissa) 372
13. Hull - Eaglefield: The great russian tone poet Scriabin. London 1927 (Z. Lissa dr.) 372
14. Boris de Schloezer: Igor Strawinsky. Paris 1929 (St. Łobaczewska dr.) 373
15. G. F. Ramuz: Souvenirs sur Igor Strawinsky. Paris 1929 (St. Łobaczewska dr.) 375
16. Leonid Sabaneyeff: Modern Russian Composers. London 1927 St. Łobaczewska dr.) 375
17. Hans Mersmann: Musiklehre. Berlin 1929 (A. Chybiński) . . 376
18. Abbé Chlondowski: Manuel de l'harmonie. Przemyśl 1929 (A. Chybiński) . . . . , 377
19. Hermann Erpf: Harmonielehre in der Schule. Leipzig 1930 (S. Barbag dr.) . . . . , 377
20. Egon Wellesz: Die neue Instrumentation. Berlin 1928/29 (J. Koffler dr., Léopold) 378
21. Herman Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig 1929.
H. W. Waltershausen: Dirigentenerziehung. Leipzig 1919 (J. Koffler dr.) , ... , 379

22. Henry Cowell: New musical recources. New Jork 1930 (Z. Lissa dr.) 379
23. Max Schlesinger: Grundlagen und Geschichte des Symbols. Berlin 1930 (Z. Lissa dr.) 381
24. Edward Wrocki: Comment enregistrer les lieux de repos éternel des musiciens polonais. Varsovie 1930 (A. Ch.) 382
Les périodiques de musique en Pologne 383
Les périodiques de musique à l'étranger 386
Chronique de la Société des Amis de la musique ancienne à Varsovie 386
Communiqué de la Rédaction. 388